

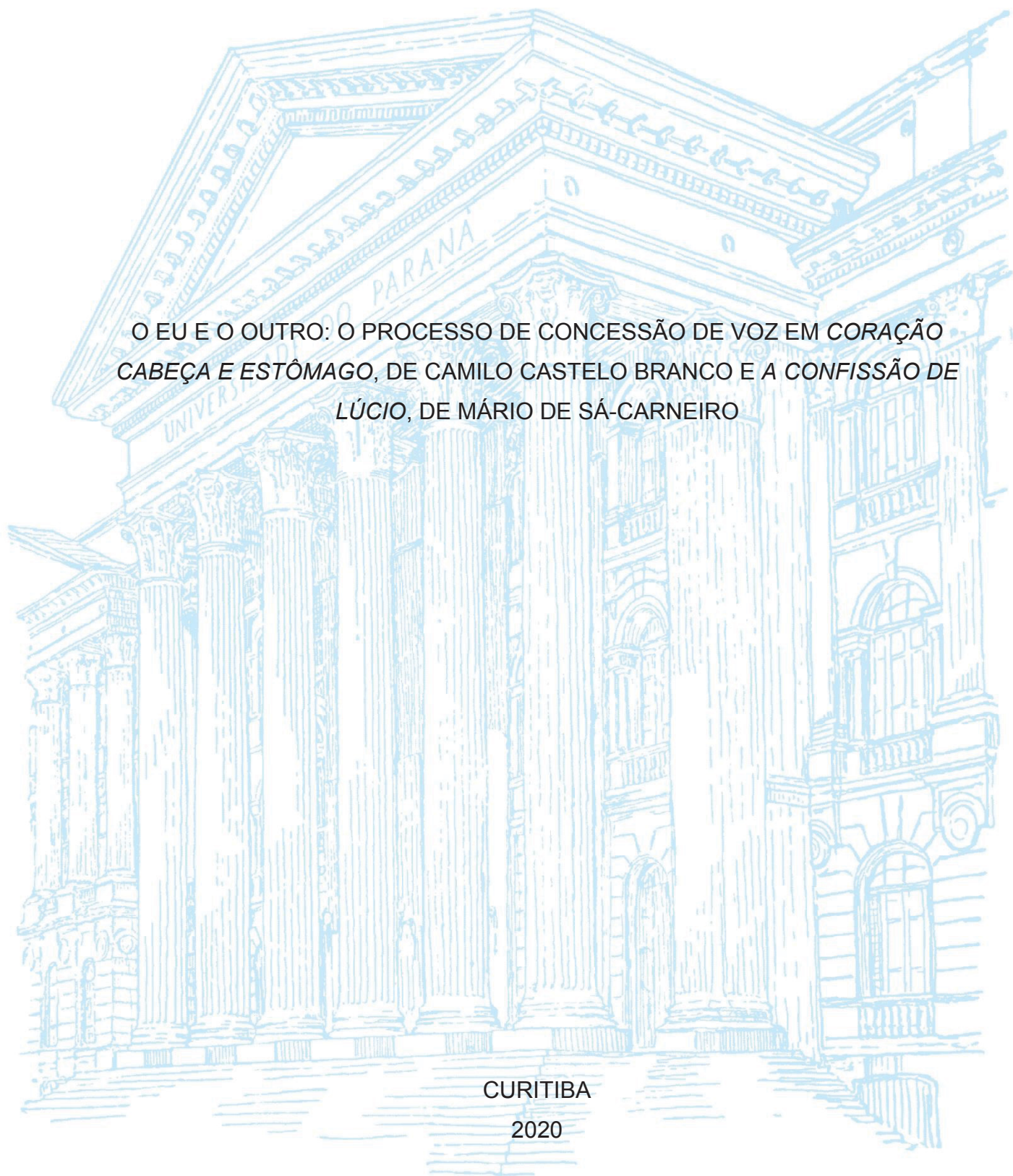
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

AION ROLOFF

O EU E O OUTRO: O PROCESSO DE CONCESSÃO DE VOZ EM CORAÇÃO
CABEÇA E ESTÔMAGO, DE CAMILO CASTELO BRANCO E A CONFISSÃO DE
LÚCIO, DE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

CURITIBA

2020



AION ROLOFF

O EU E O OUTRO: O PROCESSO DE CONCESSÃO DE VOZ EM CORAÇÃO
CABEÇA E ESTÔMAGO, DE CAMILO CASTELO BRANCO E A *CONFISSÃO DE*
LÚCIO, DE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de Concentração: Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Augusto Nery

CURITIBA

2020

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Roloff, Aion

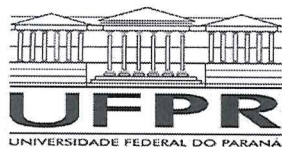
O eu e o outro : o processo de concessão de voz em *Coração, cabeça e estômago*, de Camilo Castelo Branco e *A confissão de Lúcio*, de Mário de Sá-Carneiro. / Aion Roloff. – Curitiba, 2020.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da
Universidade Federal do Paraná.

Orientador : Prof. Dr. Antonio Augusto Nery

1. Castelo Branco, Camilo, 1825 - 1890 - Crítica e interpretação. 2. Sá-Carneiro, Mário, 1890 - 1916 – Crítica e interpretação. 3. Literatura portuguesa – História e crítica. I. Nery, Antonio Augusto, 1981-. II. Título.

CDD – 869.09



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -
40001016016P7

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **AION ROLOFF** intitulada: **O EU E O OUTRO: O PROCESSO DE CONCESSÃO DE VOZ EM CORAÇÃO CABEÇA E ESTÔMAGO, DE CAMILO CASTELO BRANCO E A CONFISSÃO DE LÚCIO, DE MÁRIO DE SÁ CARNEIRO**, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 06 de Março de 2020.

RAQUEL ILLESCAS BUENO

Presidente da Banca Examinadora (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

LUCIENE MARIE PAVANELO

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE EST. PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO/SJR. PRETO)

Dedico este trabalho para meu tio Moysés Freire de Oliveira, o eterno cowboy fora da lei, que não era besta de tirar onda de herói, e com certeza entrou pra história com a gente. Saudades.

AGRADECIMENTOS

Existem certas coisas nesta vida que só saem por intermédio dos outros. Se eu fosse egoísta simplesmente diria que eu fiz esta dissertação sozinho. Sozinho eu delimito o tema e sozinho eu me embrenhei numa pesquisa longa que me consumiu algumas noites em claro e muita paciência. Contudo, eu não pretendo ser egoísta, assim, foi só por intermédio do Outro (e no meu caso, muitos *Outros*) que este trabalho se fez possível.

Agradeço à minha família, meus pais Marta e Dante, meus irmãos Amias e Mireile, minha sobrinha Anita e minha tia Elizabeth, por todo o apoio, paciência e dedicação.

Agradeço ao Victor, por absolutamente tudo, por ter decidido dividir a vida dele comigo e por me inspirar tanto diariamente. Agradeço aos meus amigos: Leandro, Lucas, Pamela, Loriaga, Fernanda, Eduardo, Maria Augusta, Diego, Lua, Nathália, Bruno, Renan, Andréia e Jô, que sempre me auxiliaram, acreditaram em mim, dividiram bons e maus momentos, enfim, dividiram a vida – e muitas vezes o copo de cerveja – comigo, tornando a mais alegre e divertida.

Agradeço ao meu orientador Antonio, por toda a paciência, carinho, dedicação e seriedade e também ao grupo de estudos que ele coordena – e todos os seus membros – do qual eu, com muito orgulho, faço parte.

Agradeço aos professores, primeiro: o Joãozinho, que direta ou indiretamente me colocou aqui, depois à Rosane, à Aline, ao Capivara, à Claudia, ao Benito, à Renata, à Patrícia, ao Max, à Sandra, ao Bernardo, à Maria Josele, e ao Alexandre, sejam os professores do ensino médio, da graduação ou da pós, que sempre me apoiaram e incentivaram a prosseguir estudando e muito me ensinaram.

Agradeço à Patrícia e à Renata, pelas majestosas contribuições na banca de qualificação, à Patrícia agradeço também por topa a banca de defesa, bem como agradeço à Luciene, ao Marcelo e à Raquel.

Por fim agradeço à Universidade Federal do Paraná e tudo que ela representa e mais do que isso: Agradeço o fato de ter me graduado nela e ter realizado esta pesquisa dentro dos seus corredores, o que mostra que a despeito de opiniões contrárias e burras, ainda vale a pena seguir balbudiando. Que sigamos.

É uma história que faz arrepiar os cabelos

[...]

Isto sim que é romance!

(CASTELO BRANCO, 1863)

não tomo consciência de mim mesmo senão através dos
outros, é deles que eu recebo as palavras, as formas, a
tonalidade que formam a primeira imagem de mim mesmo. Só
me torno consciente de mim mesmo, revelando-me para o
outro, através do outro e com a ajuda do outro.

(BAKHTIN apud TODOROV, 1981, p. 148)

Eu não sou **eu** nem sou o **outro**,
Sou qualquer coisa de intermédio:
Pilar da ponte de tédio
Que vai de **mim** para o **Outro**

(SÁ-CARNEIRO, 1914)

RESUMO

Este trabalho busca propor uma análise comparada entre as obras *Coração, Cabeça e Estômago*, de Camilo Castelo Branco (1825-1890) e *A Confissão de Lúcio*, de Mário de Sá-Carneiro (1890-1916) procurando compreender como ocorre o processo narrativo de concessão de voz no qual o narrador principal, o Eu, concede voz a outro personagem, o Outro, e quais as implicações disso para a interpretação de ambas as narrativas. Em um polo de análise temos o texto de Camilo, oriundo do romantismo português, que apresenta a relação de Silvestre (o Eu) – homem moderno e burguês – que concede a voz a Marcolina (o Outro), uma fora do lugar na sociedade, que só tem espaço de fala por conta de Silvestre. Em outro polo temos a obra de Sá-Carneiro, texto representativo do modernismo luso, contando a história de Lúcio (o Eu), que escreve uma confissão, para provar sua inocência, e concede a voz a um amigo, Ricardo (o Outro), o qual também faz confissões. Por fim, ao considerar esses textos, de estéticas e contextos históricos de publicação distintos, objetivamos entender como se concretiza o processo de concessão de voz por parte do narrador principal e de que forma isso atua na compreensão/análise dos textos literários.

Palavras-chave: Eu x Outro, Sá-Carneiro, Camilo Castelo Branco, Alteridade.

ABSTRACT

This work aims to propose a comparative analysis between the works *Heart, Head and Stomach*, by Camilo Castelo Branco (1825-1890) and *Lúcio's Confession*, by Mário de Sá-Carneiro (1890-1916), seeking to understand how the narrative process of granting voice occurs, in which the main narrator, the I, grants voice to another character, the Other, and what the implications of this are for the interpretation of both narratives. In a pole of analysis we have Camilo's text, originating from Portuguese romanticism, which presents the relationship of Silvestre (the Self) - a modern and bourgeois man - who grants voice to Marcolina (the Other), one out of place in society, who only has speaking space thanks to Silvestre. In another pole we have Sá-Carneiro's work, a text representative of Portuguese modernism, telling the story of Lúcio (the I), who writes a confession to prove his innocence, and grants voice to a friend, Ricardo (the Other), who also makes confessions. Finally, by considering these texts, from distinct aesthetic and historical publishing contexts, we aim to understand how the process of granting voice by the main narrator is materialized and how this acts in the understanding/analysis of literary texts.

Keywords: I x Other, Sá-Carneiro, Camilo Castelo Branco, Otherness.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	O EU E O OUTRO: A RELAÇÃO DOS PERSONAGENS EM CORAÇÃO, CABEÇA E ESTÔMAGO.....	16
2. 1	O TERCEIRO VÉRTICE: O EDITOR DE SILVESTRE.....	32
3	A CONFISSÃO DE LÚCIO OU AS CONFISSÕES DE RICARDO? – A RELAÇÃO EU X OUTRO NA CONCESSÃO DE VOZ DA NARRATIVA.....	42
3. 1	O TERCEIRO VÉRTICE: GERVÁSIO VILA-NOVA.....	61
4	O EU E O OUTRO EM AMBAS AS NARRATIVAS: QUATRO QUESTÕES NORTEADORAS.	66
4. 1	A QUESTÃO DO ROMANCE AUTOBIOGRÁFICO E A VOZ DO AUTOR.....	67
4. 2	A CONFISSÃO DE MARCOLINA E AS CONFISSÕES DE RICARDO.....	71
4. 3	O TERCEIRO VÉRTICE: LÚCIO-RICARDO-GERVÁSIO & SILVESTRE- MARCOLINA-EDITOR	77
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	82
	REFERÊNCIAS.....	86

1 INTRODUÇÃO

O foco deste trabalho é analisar os narradores de *Coração, Cabeça e Estômago* de Camilo Castelo Branco (1825-1890) e *A Confissão de Lúcio*, de Mário de Sá-Carneiro (1890-1916) em perspectiva comparada, a fim de investigar como o processo de concessão de voz presente em ambas as tramas podem modificar o caminho analítico a ser feito pelo leitor.

Desse modo, o que observamos nestas obras é um **eu** (o narrador) principal que concede a voz a **outro**, e este processo de concessão de voz interfere em como compreendemos o enredo como um todo. Para conceituar e entender a forma como se estabelece a relação **Eu x Outro** – e quais suas implicações – utilizamos Levinas (1980) e Hall (2006), que se debruçaram mais atentamente sobre estas questões. Partindo dessas perspectivas teóricas, pretende-se explorar como e com quais recursos se constroem e manifestam essas vozes e como se dá esta relação.

No primeiro capítulo, nossa análise se detém à obra *Coração, Cabeça e Estômago*, de Camilo Castelo Branco. Estamos diante de uma narrativa metalinguística, a respeito da vida de Silvestre da Silva. Após a sua morte, ele deixou uma série de diários autobiográficos a um Editor que decide publicá-los. Os mesmos estão divididos em três volumes, cada um representando uma parte do corpo do protagonista: i) *coração* ii) *cabeça* e iii) *estômago*. Essa divisão se dá porque Camilo apresenta um narrador que decide ceder a cada momento às vontades destas partes do seu corpo.

Em um primeiro momento da obra, ele se apaixona – cedendo ao Coração – com vitalidade por sete mulheres e narra – em primeira pessoa – como foram os casos e como terminaram. Na sequência, o narrador apresenta o contraponto entre duas mulheres: Paula, que o mundo admira, e Marcolina, que o mundo despreza. Sobre a primeira é Silvestre quem fala, mas para a segunda ele decide dar voz. Ela desabafa sobre suas agruras, iniciando o processo de voz concedida. Também tem importância em nossa análise a voz do Editor de Silvestre – que por vezes se comporta como um narrador onisciente intruso¹ – o qual denominamos de terceiro vértice narrativo, cabal no processo de apresentação da obra e, mais especificamente, na relação entre Silvestre e Marcolina.

¹ Recorreremos à teoria da narrativa de Norman Friedman (1965) para conceituar e explicar os termos e conceituações literárias presentes em nossa análise.

Para fundamentarmos a nossa análise e entendermos de qual sociedade estamos falando, como se dão as relações sociais na mesma e por que Silvestre sofre as consequências de suas atitudes, será necessário recorrermos a teóricos que pensam e estudam o século XIX e a obra de Camilo Castelo Branco. Além disso, procuramos entender como ocorre e, principalmente, qual poderia ser a motivação de Silvestre quando julga importante que se dê voz a Marcolina, mas não a Paula.

Iniciamos a discussão partindo das acepções teóricas de Berman (1997), utilizando os conceitos que ele apresenta quando problematiza a modernidade desta época, envolta em uma aura de transformações que a sociedade passava no contexto pós-revolução francesa. O autor declara que: “Em tempos como esses, o indivíduo ousa individualizar-se” (p. 21). O personagem Silvestre parece estar nesse processo quando se deixa levar exclusivamente ora pelo Coração, ora pela Cabeça e ora pelo Estômago. Apoiado nessa questão, esta pesquisa também se fundamenta através das proposições de Sennet (1988), procurando utilizar sua conceituação sobre a família burguesa e a sua distinção nas esferas pública e privada feitas no mundo burguês, tentando ilustrar como Silvestre se comporta em ambas, bem como quais as problemáticas que isso pode lhe acarretar.

Para entender melhor o que seria a burguesia – ou as diferentes burguesias e em qual estaria inserido Silvestre – utilizamos as proposições apresentadas por Hobsbawn (2015) e Gay (2002, 2009), buscando relacionar a burguesia e a sociedade do século XIX com a maneira como Camilo Castelo Branco pretendia representar – e talvez criticar – estas. Afinal, por que é importante o processo de concessão de voz a Marcolina praticado pelo narrador principal do romance²? Como se estabelece a relação do **Eu** e do **Outro** na obra? De que forma essa relação modifica o processo de leitura da trama e como isso interfere na compreensão narrativa? Por que a narrativa julga importante a presença da figura do Editor? Pretendemos responder tais questões e colocá-las em contraponto com o outro polo de análise deste trabalho: *A Confissão de Lúcio* de Mário de Sá-Carneiro, tema do capítulo subsequente.

² Existe uma discussão latente nos estudos acerca da ficção de Camilo Castelo Branco, no que se refere a classificar as obras deste escritor como **novelas** ou **romances**, embora grande parte da crítica utilize o termo “novela” (PAVANELO, 2008, p.10), este não é um consenso entre os estudiosos do autor. Em nossa análise, concordamos com a opinião de Pavanelo (2008) e optamos por utilizar também a classificação de **romance**.

A Confissão de Lúcio apresenta Lúcio, que após 10 anos preso – por um crime que afirma não ter cometido – decide escrever uma confissão para provar a sua inocência. Neste sentido, o narrador mergulha em seu passado e nos conta a sua relação com o amigo Ricardo, que por vezes toma a narrativa para si: assim como Silvestre empresta a voz a Marcolina, Lúcio empresta a voz a Ricardo.

A partir desta relação, nossa análise questiona: a obra trata estritamente sobre a confissão de Lúcio, ou se debruça sobre as confissões de Ricardo? A narrativa é construída de trás para frente: voltamos com Lúcio ao tempo pregresso, no qual este narra seu caso com Marta, mulher de Ricardo. Ao fim, quando o amigo mata a esposa, Lúcio descobre que quem está morto é o próprio Ricardo e que Marta – talvez – nunca existira. Por mais inverossímil que pareça, como o narrador escreve uma confissão, não há, até certo ponto, questionamentos sobre a veracidade do relato.

Pretendemos pormenorizar esta questão partindo da teoria de Foucault (1979; 2003; 2009)³, que também se deparou com tal problemática: o porquê do ato de confessar poder ganhar status de produção de verdade. Pois, diante da confissão de Lúcio, nós leitores acabamos por acreditar nele. Por que ele mentiria sobre tais questões? Quando empresta a voz a Ricardo – ao longo da trama pregressa – percebemos que este também confessa, portanto, a relação entre o **Eu** (Lúcio) e o **Outro** (Ricardo) se confunde.

A narrativa exposta por Lúcio – sendo verdade ou não – tem a intenção de provar sua inocência. Se em *Coração, Cabeça e Estômago* existe a figura do Editor de Silvestre, em *A Confissão de Lúcio* existe a figura de Gervásio Vila-Nova, que antes de Lúcio e Ricardo se conhecerem, aparece no início com função semelhante à de Ricardo – e também do Editor em *Coração, Cabeça e Estômago* – tomando para si o foco narrativo em diversas ocasiões. Este personagem é importante, porque é ele que faz com que Lúcio e Ricardo se conheçam. A relação entre Gervásio-Lúcio funciona como um terceiro vértice narrativo que une o **Eu** ao **Outro** (Lúcio-Ricardo), tal qual ocorre na relação entre Silvestre-Editor, que por outras razões o une a Marcolina.

³ Utilizamos os conceitos relativos a confissão esboçados pelo autor em *A História da Sexualidade: 1 A Vontade do saber* (1979) e *2 O uso dos prazeres* (2003). Além disso, também nos fundamentamos na obra *Vigiar e Punir* (2009).

Porém, muitas perguntas pairam após a leitura desta obra de Sá-Carneiro: Marta existiu ou não? Se Ricardo e a esposa forem de fato a mesma pessoa, por que para ele existe a necessidade de criar Marta? Com quem foi o envolvimento de Lúcio? Tentamos elucidar tais questões explorando aqui o mesmo recurso narrativo presente no capítulo anterior: um narrador em primeira pessoa (Silvestre/Lúcio) empresta a voz a outro personagem (Marcolina/Ricardo) que também narra em primeira pessoa. Para tanto, utilizamos as proposições teóricas apresentadas por: i) Foucault (2009, 1979), não só discutindo os conceitos de Confissão, mas também as noções de homossexualidade suscitadas pela obra; ii) Gay (2002, 2009) quando nos referimos às questões da burguesia, importantes para o contexto, pois este é um teórico que vislumbra melhor está problemática; iii) Berman (1997) e Harvey (2014) quando nos detemos sobre a condição moderna apresentada pela obra: dois personagens que representam o homem moderno vivendo na crise da modernidade.

A obra de Sá-Carneiro, assim como a de Camilo, é também narrada em primeira pessoa, porém a principal diferença entre elas reside na temporalidade e contextos de produção bem demarcados: a primeira da qual tratamos data do século XIX, inserida no contexto do Romantismo português, enquanto que a outra é do início do século XX, já filiada ao Modernismo⁴ e à Geração de Orpheu. Contudo, acreditamos que ambas se utilizam dos mesmos recursos narrativos que pretendemos esmiuçar nessa análise. Por isso, quando estabelecemos uma análise comparativa dos textos, objetivamos visualizar que os recursos narrativos empregados – a concessão de voz e a relação do **Eu e do Outro** – as aproximam.

Na sequência, dedicamos um capítulo final a analisar as duas obras em perspectiva comparada, relacionando algumas questões que surgiram com a análise no decorrer dos dois primeiros capítulos de nossa dissertação. Sendo assim, elencamos quatro questões norteadoras a serem devidamente esmiuçadas nesse capítulo: i) a primeira questão (nomeada **questão primeira**) se refere basicamente à problemática basilar de nossa pesquisa: o processo de concessão de voz, largamente discutido nos dois primeiros capítulos desta dissertação; ii) a segunda questão (nomeada **questão segunda**) se refere à problemática de classificar as obras aqui analisadas em romances autobiográficos (ou não) e a relação disso com a voz do autor de ambas as narrativas. Amparando a discussão acerca dessas

⁴ Buscando conceituar a discussão a respeito do Modernismo português, recorremos a Silvestre (2010) e Telles (1999).

questões estão Frye (2014) e Lejeune (2014), que utilizamos para conceituar a autobiografia como gênero, e Booth (1980) para entender como e quais problemáticas estão por trás da questão da voz do autor; iii) a terceira questão (nomeada **questão terceira**), por sua vez, se dedica a discutir como se constroem as confissões presentes em ambas as narrativas, bem como as confissões de Ricardo e de Marcolina e a relação que estabelecem com Lúcio e Silvestre. Para ser formulada, essa terceira questão se baseia nas proposições de Foucault (2009) e demais teorias já mencionadas nos dois primeiros capítulos e também recorreremos a Eco (2012) e Saer (1991) no que tange à discussão a respeito da verdade do texto ficcional; iv) a quarta questão (nomeada **questão quarta**) se dedica a analisar as obras pela perspectiva do terceiro vértice narrativo, ampliando a discussão já realizada no final do primeiro e segundo capítulos: Silvestre-Marcolina-Editor *versus* Lúcio-Ricardo-Gervásio, e quais as implicações que este terceiro vértice narrativo tem em ambas as narrativas. A união dessas quatro questões constitui nossa proposta de entendimento de como funciona o processo de concessão de voz narrativa e suas implicações para a leitura das obras aqui analisadas.

2 O EU E O OUTRO: A RELAÇÃO DOS PERSONAGENS EM *CORAÇÃO, CABEÇA E ESTÔMAGO*

O livro *Coração, Cabeça e Estômago*, publicado pela primeira vez em 1862, trata-se de uma obra que relata os episódios da vida do personagem Silvestre da Silva, por intermédio de uma série de diários autobiográficos deixados pelo mesmo após a sua morte. Essa ficção escrita por Camilo Castelo Branco é comumente filiada pela crítica à estética do romantismo português⁵ do século XIX. O crítico Jacinto do Prado Coelho (1977) em um dos seus estudos propõe:

Caso singular o deste livro! Camilo que, saído da prisão, tinha em 1862 uma família a sustentar e, como ganha-pão, a pena, alinhavou-se sem esmero, valendo-se dum estratagema fácil – publicar memórias e fragmentos dum herói imaginário, jornalista e poeta – para aproveitar escritos díspares decerto disponíveis no seu arsenal. Era visivelmente um arranjo oportunista. não tomou a obra a sério, não teve preocupações de unidade e coerência; ao oferecer-nos um auto-retrato em três tempos (fases do *Coração*, da *Cabeça* e do *Estômago*) não curou de tapar fendas na evolução psicológica de Silvestre, misturou o faceto, o sentimental e o escandaloso (p.107).

E comentando o que o próprio Camilo teria dito sobre a obra, Prado Coelho continua:

Em 8 de Fevereiro de 1863, em carta a José Gomes Monteiro, diz que *Coração, Cabeça e Estômago* pertence ao gênero "popular e contrafeito" [...] moldando-se "a vontade dos compradores"; em 4 de Março, dirigindo-se ao mesmo amigo, classifica o livro de "o pior" dos seus romances. Não cabe por em dúvida a sua sinceridade. Apenas, porém, de certo ponto de vista lhe daremos razão: *Coração, Cabeça e Estômago* é sim, uma obra desigual, desarticulada, onde não se operou a necessária fusão de materiais heterogêneos; obra apimentada na primeira parte, com brejeirices ou graçolas de gosto discutível; **mas reserva ao leitor atento a surpresa duma *substantifique moelle*, contém um sentido irónico que convida a meditação, além de páginas magistrais de realismo rústico dum estilo em muitos passos admirável, dúctil, chistoso.** (p.107, grifo nosso).

⁵ Ao comentar as características gerais e fundamentais do Romantismo como escola literária, Joaquim Ferreira (1954), em *História da Literatura Portuguesa*, explica: "A literatura romântica brotou, como dissemos, da reacção contra o racionalismo e o convencionalismo excessivamente rígidos da literatura clássica [...] o sentimentalismo veio a ser outra característica geral e fundamental da escola romântica". (p.745). Complementando Ferreira (1954), recorremos a Antonio José Saraiva e Óscar Lopes (1973), que sobre o Romantismo afirmam: "Nas origens remotas do Romantismo está o progresso económico, político e social da burguesia; no seu fecho estão as consequências da grande revolução industrial que a partir de 1850 transforma completamente a vida na Europa em menos de meio século". (p.727). Assim, são essas proposições que consideramos ao declararmos *Coração, Cabeça e Estômago* como um exemplar de literatura filiada à estética romântica. Cabe salientar que tanto Joaquim Ferreira (1954) e Saraiva & Lopes (1973) se referem a Camilo Castelo Branco como pertencente à geração romântica em Portugal.

De fato, podemos acusar a narrativa de ter uma proposta demasiado simplista, ou então que seja muito heterogênea, pois ela parece oscilar ao longo do enredo, ora tratando do amor, ora discutindo temas políticos – conforme veremos em nossa análise – contudo, discordamos destas afirmações, tanto de Prado Coelho, quanto do próprio Camilo. O que observamos é a narrativa suscitar a necessidade de o leitor enxergar além da superfície do texto e ler nas entrelinhas, procurando identificar possíveis novos caminhos que a leitura da obra possa oferecer. Acreditamos que não estamos, simplesmente, diante de um romance autobiográfico meramente popularesco em que há a ausência de crítica social, mas sim de uma obra que busca em certa medida oferecer um retrato irônico e bem articulado da sociedade que buscava representar. Considerando essa noção a respeito da obra camiliana, Eunice Cabral em Prefácio à obra, na edição de 2008, declara:

A novelística camiliana é apresentada como alheia à crítica social, sobretudo quando comparada com a obra ficcional de um de seus “parceiros” da Literatura Portuguesa do mesmo século, Eça de Queirós [...] Uma das razões para esta oposição reside no facto de Eça de Queirós ser autor de uma ficção em que a crítica social é notória pelo compromisso da literatura com a sociedade como característica primordial do realismo-naturalismo, enquanto a de Camilo, tendo em muitas de suas novelas laivos ultra-românticos [...] é aparentemente alheia às questões sociais. Lendo atentamente *Coração, Cabeça e Estômago*, no entanto, a ausência de crítica social como característica da ficção camiliana não é simplesmente verdadeira [...]

A crítica social, inscrita de modo indirecto e subtil, não programático, mas, afinal, atravessando toda a novela em análise, constitui [...] exemplo da estética da ambiguidade camiliana. (p. 22-23)

Nesse sentido, o que nos chamou atenção é justamente esse caráter duplo – em que ora parece haver crítica, ora não – suscitador de questões que perpassam o texto e vão além dele, e que são também o norteador de nossa análise: entender

como se dá a representação social presente e de que forma Camilo Castelo Branco⁶ trabalha a crítica social, utilizando personagens e lhes concedendo espaço e voz de maneira diferenciada para conseguir levar a cabo uma problemática social.

Somos apresentados à história não só pela voz de Silvestre, mas também de seu Editor⁷, que por vezes explica diversas passagens da narrativa:

Vamos à papelada, como dizem os outros. Tenho debaixo dos olhos, mal enxutos da saudade, três volumes, escritos da mão de Silvestre. O primeiro, na lauda, que serve de capa, tem a seguinte inscrição em letras maiúsculas: CORAÇÃO.

O segundo, menos volumoso, diz: CABEÇA. O título do terceiro, e maior volume é: ESTOMAGO. (CASTELO BRANCO, 2003, p. 7)

O que observamos é um livro dividido em três volumes, cada qual correspondente a uma etapa da vida de Silvestre da Silva, que cede aos desejos de cada parte de seu corpo, iniciando pelo *Coração*, passando pela *Cabeça* e por fim terminando no *Estômago*. É Silvestre que escreve à mão cada volume, dedicando-se a narrar sua vida, e deixa os papéis confiados ao Editor como herança:

Eu fui o herdeiro dos seus “papeis”. Alguns credores quiseram disputarmos, cuidando que eram *papeis de crédito*. Fiz-lhes entender que eram pedaços de um romance; e eles, renunciando a posse, disseram que tais pataratices deviam chamar-se *papelada* e não *papeis*.

⁶ Franchetti (2003) comenta que existia entre os críticos de Camilo uma velha divisão entre uma “novela passional e uma novela satírica de costumes”. Ferreira (2007) comemora o fato de que essa dicotomia simplista em relação à obra camiliana vem perdendo espaço na crítica mais atual. De fato em leituras como a de Saraiva (1954) Camilo é descrito como um autor de qualidades limitadas no que se refere aos temas de suas narrativas: “O pensamento mais profundo dos enredos camilianos pode talvez considerar-se como tipicamente pré-romântico. O amor contrariado pelas convenções sociais, quer sejam a desigualdade de condições entre os apaixonados, quer o poder do dinheiro com que os velhos ricos comprem aos pais as filhas em casamento, quer os ódios de família, é a mola da acção, que conclui frequentemente tragédias fúnebres e até sangrentas. [...] faltam-lhe a objectividade e o espírito analítico que caracterizam o escritor realista”. (p. 193-195) Porém, e nossa análise pretende defender isso, não é dessa forma que enxergamos a obra camiliana.

⁷ Assumimos o Editor como um personagem ficcional dentro do universo proposto pela obra: afinal, conforme veremos em nossa análise, este personagem participa da trama, inclusive, aparecendo ao final ao lado de Silvestre, contudo, não podemos esquecer que: “o Editor – cuja voz é apresentada ao público como sendo a do próprio Camilo, num procedimento típico de seus romances, **nos quais as instâncias autoral e narrativas se misturam**”. (PAVANELO, 2008, p.85, grifo nosso). Assim, esta mistura configura um “recurso tipicamente oitocentista de afirmação do estatuto verídico da história do romance” (PAVANELO, 2008, p.89), visto que, a obra começa com um diálogo entre o Editor e Faustino Xavier de Novais (1820-1869), uma pessoa real, que era, conforme nos conta Franchetti (2003): “escritor português, amigo de Camilo, foi poeta satírico de inspiração neoclássica e teve muitos leitores no Brasil” (p. 225). Contudo, mais do que a voz do autor, visualizamos um recurso narrativo para justamente assegurar a veracidade da obra, uma artimanha muito utilizada pela ficção camiliana.

Aceitei a distinção como necessária e retirei com a papelada, resolvido dá-lá á estampa, e com o produto dela ir resgatando a palavra de nosso defunto amigo, embolsando os credores os credores. Fiz um cálculo aproximado que me anima a asseverar aos credores de Silvestre que hão de ser plenamente pagos, feita a 10º edição deste romance.
(CASTELO BRANCO, 2003, p. 7, grifo do autor)

Assim, a obra é apresentada: o Editor, em tom irônico, comenta sobre as dívidas deixadas por Silvestre após a sua morte, e se propõe a publicar em romance as memórias de seu amigo, não sem antes dedicar grande espaço para que ele mesmo, de algum modo, explique e conceitue, inclusive temporalmente, a trama:

Nenhum deles designa época [se referindo aos volumes]; mas quem tiver, como eu, particular conhecimento do indivíduo, pode, sem grande erro cronológico datar os três manuscritos. O Coração reina desde 1844 até 1854. São aqueles dez anos em que nós vimos Silvestre fazer tolice brava. Em 1855, notamos a transfiguração do nosso amigo, que durou até 1860, [...] Não viste, pois, a transição que o homem fez para o estomago [...] Podemos assinar tempo ao terceiro volume, desde 1860 até fim de 61, em que o **autobiógrafo** se desmanchou do que era para se arranjar doutro feitio
(CASTELO BRANCO, 2003, p. 8, grifo nosso)

Assim, temos dois tempos narrativos distintos: i) o *presente*, no qual o Editor publica a obra após a morte de Silvestre e tece comentários que julga necessários para o leitor, e ii) o *passado*, onde situa-se a narrativa de Silvestre. Buscando conceituar a obra, recorrendo à tipologia de Northrop Frye, em seu livro *Anatomia da Crítica* (2014), de fato, estamos diante de um livro autobiográfico:

A autobiografia é outra forma que se funde ao romance moderno, por uma série de gradações imperceptíveis. A maioria das autobiografias é inspirada por um impulso criativo, e, portanto, ficcional, de selecionar apenas aqueles eventos e experiências da vida do escritor que sirvam para construir um padrão integrado. [...] Podemos chamar essa forma muito importante de ficção em prosa de forma confessional [...] a confissão flui para o romance moderno, e a mistura produz a autobiografia ficcional (p. 470).

Silvestre escreve de próprio punho suas memórias, selecionando os eventos e as experiências de sua vida, separando-os de acordo com cada parte do corpo e narrando ao leitor cada singularidade que julga importante. É ele quem escreve a sua biografia, daí que numa primeira leitura recorreremos à nomenclatura de autobiografia. Contudo, por mais que estejamos diante deste tipo de classificação de romance autobiográfico, é importante recordarmos o que Frye propõe acerca de classificações em literatura:

As formas de ficção em prosa são misturadas, como traços raciais em seres humanos, não separáveis como os sexos. Na verdade, a demanda popular por ficção é sempre uma forma mista, um romance moderno, apenas romântico o suficiente para o leitor projetar sua libido no herói e sua alma na heroína, e apenas romanesco o bastante para manter essas projeções em um mundo familiar (FRYE, 2014, p. 468)

Coração, Cabeça e Estomago é, inclusive, um bom exemplo desta mescla narrativa: sendo dois tempos distintos, nos deparamos com a narração de Silvestre, o autobiógrafo, e do Editor, que através de diversos paratextos⁸ editoriais contextualiza as memórias do amigo, por razões que exploraremos melhor ao longo desta pesquisa. A narrativa se passa em Portugal no século XIX, conforme o próprio Editor apresentou. É nesse contexto que Silvestre nos narra suas aventuras, sendo ele o **Eu** da narrativa, ao redor do qual todos os outros acontecimentos giram. Ao conceituar quem é o Eu para o campo filosófico, Emmanuel Levinas (1980) afirma:

Ser eu é, para além de toda a individualização que se pode ter de um sistema de referências, possuir a identidade como conteúdo. O eu não é um ser que se mantém sempre o mesmo, mas o ser cujo existir consiste em identificar-se, em reencontrar a sua identidade através de tudo o que lhe acontece. É a identidade por excelência, a obra original da identificação. O eu é idêntico mesmo nas suas alterações: representa-as e pensa-as para si. A identidade universal em que o heterogêneo pode ser abrangido tem a ossatura de um sujeito, da primeira pessoa. Pensamento universal, é um “eu penso”. (p.24)

O **Eu** inicia sua narrativa com a parte intitulada “Coração”, declarando: “O meu noviciado de amor passei-o em Lisboa. Amei as primeiras sete mulheres que vi e que me viram” (CASTELO BRANCO, 2003, p. 15). Assim, estamos diante exatamente da singularidade existente em Silvestre, e não só nesse ponto da narrativa, ele é um personagem que se apresenta como a chave narrativa, evoluindo em cada parte, ainda que de maneira um pouco torta ou ambígua, tratando-se de um personagem protagonista que vive e pensa de maneiras muito singulares, únicas, cheias de sentido. Para ele, viver com o Coração, se apaixonar por sete

⁸ Tomamos a seguinte definição para conceituar o que seriam os Paratextos presentes na obra: “Títulos, subtítulos, intertítulos, prefácios, preâmbulos, apresentação etc.; notas marginais, de rodapé, de fim; epígrafes; ilustrações; [...] e vários outros tipos de sinais acessórios, [...] que propiciam ao texto um encontro (variável) e às vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor mais purista e o menos inclinado à erudição externa nem sempre pode dispor tão facilmente quanto ele gostaria e pretende (GENNETTE, 1982 apud ARAÚJO, 2010). Assim, o Editor sempre aparece falando em Paratextos, sejam notas de rodapé, de fim, em seções alheias ao texto escrito por Silvestre.

diferentes mulheres é natural, e mesmo que a sociedade o condene, isso não tem importância. O que interessa a ele é o perpassar de suas memórias em que narra, inicialmente, todos os seus interesses amorosos:

A primeira era uma órfã, que vivia da caridade de um ourives, amigo do seu defunto pai. Chamava-se Leontina. Fiz versos a Leontina, sonetos em rima fácil, e muito errado, como tive ocasião de verificar, quando os quis dedicar a outra, dois anos depois.

[...]

As filhas do ourives, receando que o pai se cassasse com a órfã, queriam-lhe mal [...] E o certo é que o ourives pensava em casar com Leontina, logo que as filhas se arrumassem. Estas, porém, sobre serem feias, tinham contra si a repugnância do pai no dotá-las em vida. Ninguém as queria para passatempo e menos ainda para esposas.

Picado pelo ciúme, abriu o ourives seu peito à órfã, ofereceu-lhe a mão, e uma pulseira de brilhantes nela, com a condição de me esquecer.

[...]

Não sei mais nada a respeito da primeira das sete mulheres que amei em Lisboa.

(CASTELO BRANCO, 2003, p. 15-17)

Nessa passagem, Silvestre representa bem a necessidade do casamento para as figuras femininas das filhas do ourives, apresentando ao leitor uma das características mais simbólicas da sociedade burguesa portuguesa do século XIX, na qual ainda imperavam valores modernos e a existência de rígidos padrões morais sociais, além da existência de pilares burgueses como a família, o lar e o casamento (HOBSBAWN, 2015). Silvestre sabe poucos detalhes destes acontecimentos. Contudo, quem nos conta o que aconteceu a sua primeira amada, e ao homem que cuidava dela, é o próprio Editor, que logo traz uma nota à narrativa sem deixar de transparecer seu tom irônico característico: Leontina casou-se com o Ourives, o traiu – causando assim um escândalo de grandes proporções na sociedade – e depois de ficar enclausurada num convento, descobriu a morte do marido e ficou rica:

Leontina andou falada na sua roda, como esposa fiel e admirável vencedora de tentações. Quase todos os amigos particulares do marido a cortejaram sem resultado. Deu bailes em sua casa, donde era frequente saírem os convidados penhorados, às quatro horas da manhã; mas, duma vez, não saíram todos; ficou um escondido no quarto da criada, e lá passou o dia seguinte. O ourives ignorou muito tempo que a sua lealdade não era dignamente correspondida, porém, suspeitando um dia que a criada o roubava, fez-lhe uma visita domiciliária ao quarto, sem prevenir a esposa, e achou lá o filho do seu primo Anselmo, dormindo sobre a cama da moça, com a segurança de quem dorme em sua casa. Estava de moiras amarelas e vestia um chalambre de lã do dono da casa! É o escândalo e a mangação!

[...]

Leontina, dias depois, foi para o Convento da Encarnação.

[...]

o ourives morreu hidrópico, legando as filhas umas inscrições [...] e à esposa uma independência farta em títulos bancários e em gêneros de ourivesaria.
(CASTELO BRANCO, 2003, p. 17-18).

Essa interrupção é a primeira de muitas que o Editor faz ao longo da obra. Interessante perceber o que ele comenta sobre Leontina, virando assunto porque “andou falada na sua roda” (CASTELO BRANCO, 2003, p. 17). Significa dizer que a sociedade falava sobre ela justamente quando de sua ascensão social à classe burguesa, casando com um homem de boa profissão. O livro não nega a sociedade, tampouco o período em que foi escrito ou o contexto em que a narrativa se passa. Nessa primeira parte, vivencia-se o período de dez anos entre 1844 e 1854, conforme apontou o Editor no preâmbulo narrativo. Silvestre, Leontina, o Ourives e as suas filhas são parte da sociedade burguesa desse contexto e assim são retratados.

Silvestre prossegue a narrativa e, depois de narrar todos os sete casos de amor, começa a notar o interesse que a sociedade demonstra por sua figura:

Eu sabia que era corrente **nos círculos da juventude** a seguinte história a meu respeito: “Que eu tinha amado uma neta de reis, filha dum titular, cujos avós já tinham os retratos de vinte gerações, antes de se inventar a pintura [...] Que o fidalgo chamara a filha e, ouvida a resposta balbuciante dela, a fizera entrar no Mosteiro das Comendadeiras da Encarnação [...] Era isso o que se dizia; mas a verdade é outra (CASTELO BRANCO, 2003, p. 47-48, grifo nosso).

Cabe aqui lembrar que todas estas interrupções relativas a algo que denominaremos como “A Sociedade”, aparecem ao longo de toda a trama, ainda que de forma sutil. Silvestre apresenta a sociedade como um personagem, que de certa forma é responsável por garantir a moralidade de seus atos ou, pelo menos, questionar os mesmos. A qual sociedade Silvestre está se referindo? O contexto temporal da narrativa nos faz crer que se trata da sociedade burguesa em Portugal

no século XIX⁹. Silvestre vive como um homem burguês, rico, com dinheiro advindo de uma herança paterna, fato que a narrativa só explicita um pouco mais à frente:

Decorreram três meses, durante os quais fui à província vender uma parte da minha legítima paterna. Cuidava minha extremosa mãe que eu, dois anos ausente dela, ia enfim adoçar-lhe os últimos anos e resgatar os empenhos a que sacrificara os bens [...]
Liquidada a venda de algumas propriedades, que minha boa mãe, com engenhosa compaixão de meus desatinos, fez comprar por terceira pessoa, voltei a Lisboa.
(CASTELO BRANCO, 2003, p. 67)

Silvestre não trabalha, vive viajando e, nessa primeira parte da narrativa, dedica a maior parte do seu tempo a escrever poesias e seus casos amorosos. O incomoda muito retornar à província, lugar que ele chama de sua terra, sendo que o que ele quer mesmo é voltar a Lisboa. Há aqui um embate entre a cidade e o campo: Silvestre não gosta de sua vida fora do centro urbano, quer retornar à capital o quanto antes, pois lá ele pode ceder aos impulsos de seu corpo e viver da maneira que gostaria.

Marshal Berman, em seu livro *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade* (1997) declara que: “Em tempos como esses¹⁰ o indivíduo ousa individualizar-se” (p. 21), caracterizando desta forma um dos muitos preceitos do dito

⁹ É importante salientar que estamos lidando com o contexto burguês em Portugal, diferente da burguesia de França ou Inglaterra. Os preceitos burgueses em Portugal chegam modificados e adulterados, diferentemente dos demais países europeus (SÁ, 1978). Em estudo publicado em 2012, Maria Antonieta Cruz, a respeito da questão da classe burguesa em Portugal, afirma: “Portugal acompanhou os países mais avançados da Europa do século passado e, por vezes, foi mesmo pioneiro na democratização da vida política e na introdução de alterações jurídicas e institucionais inovadoras [...] Os valores da burguesia foram-se impondo, progressivamente, a todos os grupos sociais, desenhando uma comunhão de mentalidades, numa permanência de elementos fundadores da hierarquização dos indivíduos. Apesar de serem detectáveis sobrevivências do passado, evidenciando a lenta afirmação do novo tipo de organização social e, também, a complexidade da psicologia dos burgueses, é clara a afirmação do novo modelo de sociedade. [...] À semelhança do que aconteceu em outros países da Europa, na sociedade portuguesa da segunda metade do século passado, eram ainda muito evidentes múltiplos sinais de inexistência de ruptura total com o Velho Mundo; a continuidade mesclava-se com a inovação” (p.70-71). Portanto, quando se fala em sociedade burguesa portuguesa, temos que tomar nota que essa sociedade teve os valores burgueses instituídos de maneira lenta e progressiva e que isso modifica a maneira que tal sociedade se comporta. Não se trata da mesma burguesia francesa e inglesa, mas sim de uma burguesia com os mesmos valores, mas modificados em alguma medida.

¹⁰ O autor se refere aos tempos em que se encontraria o homem moderno.

homem moderno¹¹. Neste sentido, Silvestre ousa se individualizar, já que assim pode ceder aos seus impulsos vivenciando quando um de seus amores, embora, reconheça, logo depois, que os sete amores tiveram algum grau de problematização:

A minha alma olhou para o que foi e viu que os sete amores que a tinham derrancado passageiramente eram ridículos e indignos de serem dados como explicação de um cinismo sobremaneira satânico em que eu me andava ensaiando. (CASTELO BRANCO, 2003, p. 43)

Em seguida, o autobiógrafo coloca em contraponto duas mulheres: Paula, a mulher que o mundo admira, e Marcolina, a mulher que o mundo despreza, opostas e com seus próprios papéis sociais pré-determinados. O narrador então se dedica a narrar inicialmente a vida de Paula. Primeiro se apaixona por ela numa viagem a Sintra, depois descobre que ela foi prometida a um primo, mas que estava apaixonada mesmo por um Conde, a quem acabaria traindo:

O que afoitamente certifico é que o conde foi traído [...] O amante vilipendiado vingou-se divulgando o mais secreto da sua intimidade com Paula. A sociedade espantou-se no primeiro dia da nova e no segundo esqueceu-se a ponto de redobram os adoradores ao redor de Paula (CASTELO BRANCO, 2003, p. 68)

Notamos aqui, uma representação daquilo que a sociedade burguesa mais era afeita: às aparências, pois as pessoas simplesmente se esquecem do ocorrido. Depois dessa cena, Silvestre narra o encontro com Paula num camarote e sente-se humilhado por ela:

À saída do teatro, notei que Paula me encarara com o leque de dentro da carruagem. Rarefez-se a nuvem negra da zombaria [...] Às duas horas do dia seguinte, quando eu estava escrevendo as comoções alegres da noite desvelada, recebi uma carta de posta-interna. Conheci a letra de Paula. Parou-me o sangue no peito [...] Abri e vi que eram versos. Versos! [...] Li: Ao terno cantor, que n'alma

¹¹ Ao conceituar a modernidade e como esse homem moderno se comportaria diante das transformações sociais do século XIX, Berman (1997) declarou: "Ser moderno é viver uma vida de paradoxo e contradição. É sentir-se fortalecido pelas imensas organizações burocráticas que detêm o poder de controlar e frequentemente destruir comunidades, valores, vidas; e ainda sentir-se compelido a enfrentar essas forças, a lutar para mudar o seu mundo transformando-o em nosso mundo" (p.13). Hall (2006) afirma: "As sociedades modernas são, portanto, por definição, sociedades de mudança constante, rápida e permanente" (p.14).

Tem da amante o nome escrito,
 Solitária amante envia
 Saudades do periquito,
 “Será isso escárnio?!”, Exclamei. Respondeu-me a seguinte quadra:
 Ao meigo vate, que eu amo
 Com amor casto e infinito
 Manda um doce e ardente beijo
 O saudoso periquito
 [...]
 A dor empedrou-me. Grande é a angústia do homem que de si próprio quer
 esconder o seu aviltamento!
 (CASTELO BRANCO, 2003, p. 71-72)

A zombaria de Paula faz Silvestre perder o encanto e finalmente perceber que diferentemente dele, ela, na posição de mulher que o mundo respeita, independente da atitude que venha a tomar, segue sendo compreendida e aceita pela sociedade. Já ele, caso cedesse ao amor que dizia sentir por ela, seria alvo de zombaria por parte dela.

Magoado, Silvestre decide fazer uma viagem a Santarém. Sozinho, ele parece simplesmente aceitar o ocorrido em relação a Paula e que a vergonha o impediria de tomar outra decisão a respeito do ocorrido. Em Santarém, ele reencontra um amigo de faculdade e, por intermédio deste, acaba por se envolver novamente numa situação relacionada a ela:

Uma tarde, recebeu o meu amigo, da mão de um oficial de diligências, um
 ofício do governador civil para imediatamente dar busca na estalagem da
 Sra. Felicia, onde se presumia estar uma menina nobre, fugida de Lisboa
 com um sedutor. Ordenava a autoridade superior que o raptor fosse enviado
 à cadeia e a manina recolhida, até novas ordens, num convento.[...]
 - Queres tu vir na qualidade de aguazil acompanhar-me nessa diligência? –
 disse-me ele.
 - Vou – respondi – mas, se tu és homem de coração, como creio, dá
 escápula aos infelizes, que se amam. [...]
 Meia hora depois entrou na sala o sujeito e dama. Céus! [...] Era Paula! Oh!
 ... Paula! [...] Quando me recobrei do espasmo, ergui-me e saí, sem encarar
 na desgraçada.[...]
 - Declarou Paula de Albuquerque que não era raptada e seguira de muito
 sua livre vontade aquele homem, que amava e com quem queria se casar
 [...]
 A autoridade oficiou daí ao governador civil, narrando-lhe os sucessos.
 Respondeu este que, visto ser tarde para entrar no convento- pernoitasse a
 fugitiva na estalagem.
 (CASTELO BRANCO, 2003, p. 74-77)

Toda a sequência em Santarém demonstra exatamente a posição de Silvestre frente à sociedade: inicialmente quando toma conhecimento do casal de desconhecidos, decide se opor às ordens de que o homem deva ser preso e a moça colocada num convento, porém, quando descobre que a mulher se trata de Paula,

simplesmente sai sem encará-la, talvez envergonhado. Seja como for, Silvestre tenta inicialmente se opor ao comportamento social que seria o dito correto neste contexto: para ele, o certo seria deixar os amantes livres. Quando se dá conta de quem se trata, percebe que nada vai acontecer à mulher, afinal, trata-se daquela que o mundo admira, acabando por sair ilesa do julgamento social e voltando a Lisboa sem maiores problemas.

Na sequência, ele anuncia que Paula se casa e propõe uma reflexão sobre como funcionavam os admiradores e o espaço da mesma frente à sociedade:

D. Paula casou com o primo que lhe fora destinado desde a puerícia e tornou para o palácio de Benfica [...] Vi Paula no teatro: no seu camarote entravam as pessoas de mais brilho da sociedade lisbonense, e cortejavam-na com reverência igual à adoração. Vi Paula nos bailes [...] Vi finalmente, que D. Paula era a mulher que o mundo respeitava, sem embargo do conde, e dos amigos íntimos do conde, e do mestre-escola, único bode expiatório de tamanhas patifarias! (CASTELO BRANCO, 2003, p. 78)

Além disso, o narrador faz uma espécie de separação entre a esfera pública e a privada. A esse respeito, comentando os preceitos da burguesia, Richard Sennet, em *O Declínio do homem público* (1988), declara que:

A família burguesa do século XIX tentou preservar uma certa distinção entre o sendo da realidade privada e os termos muito diferentes do mundo público exterior ao lar. O limiar entre ambos era confuso, frequentemente violado [...] Esquecemos muito facilmente uma qualidade que existia na vida burguesa: sua dignidade essencial. Havia um esforço – doentio e votado ao malogro, é certo – para operar distinções entre os campos da experiência e, desse modo, arrancar uma forma qualquer dessa sociedade em enorme desordem e desolação. (p. 24)

Silvestre, assim como Paula, está inserido na sociedade burguesa. Sabemos – conforme Sennet (1988) – que os limites entre o privado e o público eram frequentemente violados. Silvestre em determinada medida tenta violar esses limites, mas simplesmente é engolido pelos acontecimentos. Em momento algum ele pensa em expor Paula (tal como havia feito o Conde) e nada ocorre a esta após o episódio de Santarém. Ao contrário, ela acaba sendo ainda mais admirada e respeitada pela sociedade lisboeta, embora faça coisas que essa mesma sociedade consideraria inadequado.

Para Sennet (1988), esta ambiguidade explicaria o comportamento do homem público, tal qual Silvestre:

O desejo de revelar a própria personalidade no trato social e de avaliar a ação social em termos daquilo que esta mostra das personalidades das outras pessoas pode ser rotulado de duas maneiras. É primeiramente um desejo de autenticar enquanto ator social por meio de suas qualidades pessoais. O que torna a ação boa (isto é, autêntica) é a personalidade que nela se engajam, e não a ação em si mesma. [...] O desejo de autenticar a si mesmo, suas motivações, seus sentimentos, é, em segundo lugar, uma forma de puritanismo. (SENNET, 1988, p. 25)

Assim, Silvestre como o **Eu** da narrativa, decide revelar a si mesmo e ceder aos próprios impulsos, mas o que os **Outros** (a sociedade burguesa) fazem? O julgam e o cerceiam. Todavia, o **Eu** não entra em um conflito e, sim, acovarda-se cada vez mais nos desejos que pretendia expressar. A respeito de quem seria o Outro e sua relação de alteridade¹² com o Eu, Levinas (1980) declara:

O outro metafísico é outro de uma alteridade que não é formal, de uma alteridade que não é um simples inverso da identidade, nem de uma alteridade feita de resistência ao Mesmo, mas de uma alteridade anterior a toda a iniciativa, a todo o imperialismo do Mesmo; outro de uma alteridade que não limita o Mesmo, porque nesse caso o Outro não seria rigorosamente Outro: pela comunidade da fronteira, seria, dentro do sistema, ainda o Mesmo.

O absolutamente Outro é Outrem: não faz número comigo. A colectividade em que eu digo “tu” ou “nós” não é um plural de “eu”. (p. 26)

Assim sendo, esta relação proposta vai muito além da mera definição superficial de se colocar no lugar do outro (BURCKHART, 2016), mas reconhecer o Eu e o Outro como categorias distintas e fundamentalmente opostas, porém, não excludentes. Afinal, o *Eu* só existiria no Outro e este só existiria no *Mesmo* (LEVINAS, 1980). Tais categorias propostas por Levinas (1980) serão retomadas em nossa análise de *A Confissão de Lúcio* no capítulo seguinte.

Dando continuidade, o **Eu** segue narrando e coloca em oposição a Paula outra mulher: Marcolina, a mulher que o mundo despreza. É aqui que Silvestre decide conceder a voz a ela, diferentemente do que fizera com Paula páginas antes: “- Conta-me a tua história, Marcolina, antes que eu perca a razão, para lhe dar valor” (CASTELO BRANCO, 2003, p.85). Então, por intermédio de Silvestre, ela passa a narrar sua história e os dois conversam numa interessante relação.

Ao dar voz a Marcolina, passamos a tê-la como o **Outro** do **Eu** apresentado até então. Assim o **Eu** nos leva até o **Outro**, pois julga que numa sociedade

¹² Recorrendo ao dicionário para definir alteridade, temos: “Estado ou qualidade do que é outro, distinto, diferente” (MICHAELIS, 1998, p.115).

burguesa como a que é retratada, diferentemente da primeira, a segunda mulher não teria o mesmo espaço e tampouco a mesma admiração. Por esta razão se faz necessário que ela mesma fale por si, por intermédio do espaço concedido por Silvestre, dentro da narrativa. Não podemos esquecer que O outro, só existe a partir do Eu, visto que só temos acesso à sua história através do processo de concessão de voz. Esta relação é um ponto chave da narrativa: Este personagem precisa do espaço cedido por Silvestre, e o narrador acha importante lhe dar esta oportunidade.

Levinas (1980) dirá que: “Reconhecer outrem é, pois, atingi-lo através do mundo das coisas possuídas, mas instaurar simultaneamente, pelo dom, a comunidade e a universalidade” (p. 63). Deste modo, ao reconhecer Marcolina como outrem, Silvestre estabelece um canal de comunicação e torna possível que ela tenha sua voz e vez, algo que jamais teria sem a intervenção dele, visto os rígidos papéis sociais da classe burguesa.

Através do espaço narrativo cedido por Silvestre, Marcolina narra suas angústias e agruras dentro da sociedade em que está situada:

“Não tenho memória nenhuma de viver em casa mobiliada com limpeza. Minha mãe foi vendendo pouco a pouco algumas joias que tinha para ajudar as despesas, que aumentavam, e aos vícios de seu marido, que também cresciam com a pobreza [...] “Meu padraсто, por causa duma revolução, foi demitido do lugar; e obrigado pela penúria, fez um roubo e esteve preso alguns meses. Nunca mais o vi, e não sei ainda hoje se foi degradado, se foi para o Brasil, como minha mãe dizia.
“Quando eu tinha doze anos, vivíamos num último andar duma casa na Rua de S. Luís. (CASTELO BRANCO, 2003, p. 86-87)

Assim, a relação que se estabelece entre esses personagens é esboçada com Silvestre sendo o **Eu** – que não é *Outro* e Marcolina – **O outro** absoluto que não é o *Eu* (LEVINAS, 1980). A relação dos dois personagens da narrativa camiliana é então aprofundada, sendo a maneira possível que a obra encontra para estabelecer a crítica social que pretende fazer à sociedade burguesa do século XIX. Marcolina é vendida por sua mãe e vive uma vida de sofrimentos ao lado do comprador, o Barão. Embora, a respeito deste, ela afirme a Silvestre: “não o maldiga, que tinha boas qualidades” (CASTELO BRANCO, 2003, p. 90) e reconheça que: “[...] comecei a sentir os espinhos de minha posição” (CASTELO BRANCO, 2003, p. 92-93), confirmando, assim, o seu papel de mulher desprezada e resignada frente àquela sociedade. Ela acaba por se envolver com o guarda-livros do Barão, um jovem chamado Augusto e, desmascarada, conta a Silvestre o sucedido:

“Espantou-se do meu desembaraço o barão e cobriu-me de injúrias; das injúrias passou às lágrimas; das lágrimas tonou aos insultos; e quando eu menos podia esperar uma vilania sem nome, deu-me uma bofetada. Levei as mãos ao rosto e quase perdi os sentidos. Quando abri os olhos, desvariados de angústia, o barão estava ajoelhado aos meus pés e dizia: ‘Eu não sou, há muito, teu marido porque não posso sê-lo, porque nunca te disse que sou casado e que tenho a mulher no Brasil. Espera que ela morra, e então serás minhas mulher. A sociedade te respeitará então o título, a riqueza e a virtude de me teres sido fiel’

[...]

- Era – tornou Marcolina – era um coração como poucos. ¹³

[...] “Nunca mais vi a mestra, nem tive pessoa que me falasse de Augusto. Naturalmente o fui esquecendo, o forçoso era esquecê-lo em Paris e Londres, para onde o barão me levou, sem me dar tempo a cismar uma hora no meu passado. [...] “De Londres fomos para Alemanha [...] quando o barão, no gozo de robusta saúde e felicidade que a cada hora me confessava, morreu subitamente dum ataque apoplético, quando se estava banhando. [...] A mulher do barão veio a Portugal e habilitou-se herdeira única da grande riqueza.

(CASTELO BRANCO, 2003, p. 96-100, grifo nosso)

Por intermédio de Silvestre, Marcolina apenas confirma o seu papel social como a amante do Barão, que no final das contas não teria nenhum direito sobre sua fortuna, ela, porém foge com as joias e depois perde todo o seu dinheiro ao lado de Augusto. Ela inclusive comporta-se de forma resignada pois parece ter consciência disso. Todavia, a narrativa demonstra uma crítica ao que a sociedade fizera com esta mulher.

O Editor das memórias de Silvestre, no entanto, segue interrompendo e promovendo explicações ao longo da narrativa. Cabe ao Editor – e só a ele – intervir na narrativa e questionar se Silvestre faz bem em conceder voz a Marcolina:

Há de muita gente pensar que Silvestre da Silva, nesta parte de suas memórias, anda apegado às muletas literárias dos modernos regeneradores das mulheres degeneradas. Arguição injusta! [...] A meu ver, Marcolina está dando lições de moralidade, quando muita gente cuida que ela pedindo lágrimas e perdão dos agravos que fez à moral pública. Veremos.

Como quer que seja, aqui não há *damas de camélias*, nem Armandos. Silvestre não quer que o romanciem nem dramatizem. Conta as coisas em escrito como mas disse a mim conversando, e eu agora as dou em estampa ao universo quais as achei nos seus manuscritos. Da moral do conto, o universo que decida, e os localistas. (CASTELO BRANCO, 2003, p. 104-105, grifo do autor).

Tomemos nota de qual era o público consumidor da obra de Camilo: a mesma sociedade burguesa retratada por ele. Portanto, dar voz aos sofrimentos de

¹³ É Marcolina quem está narrando sua história com o Barão, mas aqui aparece uma das diversas marcas textuais que demonstra que na realidade ela fala por meio de Silvestre.

Marcolina – uma fora do lugar na sociedade – sem nenhuma explicação para isso, nos faz pensar que a interrupção poderia de algum modo afastar o público. A possibilidade se adensa, ao termos o Editor fazendo interrupções ao longo da trama: explicar porque Silvestre vai contra a ordem vigente da sociedade burguesa em que ele se encontra. De toda forma, mais de que uma justificativa para Marcolina e o que ela representa ter voz, toda a estratégia narrativa obviamente amplifica a ironia crítica presente na obra camiliana. O Editor evoca *A Dama das Camélias* (1852), romance francês de Alexandre Dumas Filho (1824-1895), que narra a história de uma cortesã e um jovem estudante de direito chamado Armando e os preconceitos por detrás desse amor. Contudo, não há na narrativa a idealização presente na história de Dumas. O Editor, de forma irônica, declara que não há nenhuma dama e não há a existência de nenhum Armando: Marcolina não precisa ser salva. Prosseguindo seu discurso ambíguo, ele informa que a moral da história que Silvestre está contando “o universo que decida, e os localistas” (CASTELO BRANCO, 2003, p. 105). Dessa forma, não assume posição frente à narrativa de Silvestre, mas nem por isso deixa de problematizá-la. Afinal, ao que parece, “a história de Marcolina não é a história de uma mulher degenerada, mas de uma vítima dos mecanismos de uma sociedade materialista, e sua função não é derramar lágrimas dos leitores, mas incitar a reflexão” (PAVANELO, p.92, 2008).

Camilo Castelo Branco vivia de sua escrita e, por essa razão, fica claro que era capaz de moldar-se ao público que consumia a sua literatura, tal qual fosse necessário. Franchetti (2003) quando discute as imagens que o público poderia ter de Camilo, afirma:

Uma das principais imagens é a constante referência ao fato de escrever para viver, e de ter, assim, de dar ao público o que ele quer comprar [...] É que, como logo vai afirmar, ele é um escritor que escreve para viver, e por isso escreve para o leitor do presente, pois só pode escrever para a posteridade quem tem seguro o que comer (p. 30)

Assim, a relação **Eu x Outro** e a crítica que a obra pretende fazer à sociedade burguesa, através desta problemática, tem de passar pela figura do Editor, já que: “[...] embora a tenha criticado [a burguesia], Camilo não poderia perder a aprovação daquela que era o principal consumidor de suas obras” (MOYSÉS, 2011, p. 49), afinal, Castelo Branco estava “submetido à prática da

literatura como profissão e, portanto, condenado ao público que tem”. (FRANCHETTI, 2003, p. 38).

Desta maneira, o que observamos é que Camilo, ainda que preocupado com o que seu público pudesse pensar da narrativa, não se acovarda em como apresenta a sociedade que quer criticar. Para tal, usa o recurso narrativo do Editor, que traz para a narrativa uma advertência que prepara e antecipa um possível julgamento do seu público leitor. Com isso, ele pode aprofundar a crítica social que quer apontar. Na sequência, Marcolina confessa a Silvestre que devido as circunstâncias e, para ajudar a mãe e as irmãs, acaba conseguindo dinheiro de maneira imoral para o contexto em que se passa a trama, ou seja, se prostituindo:

“Fui vendendo a roupa e os móveis. Perto estava já o dia da fome irremediável, quando fui convidada a procurar em determinada casa um homem que desejava tirar-me da miséria. A encarregada deste convite era uma mulher que tinha estabelecimento público de infâmia. Fui?... Fui... meu amigo, porque minhas irmãs tinham vendido na véspera as suas camisas e minha mãe já três vezes tinha vindo à minha porta pedir esmola com um ar de zombaria que me espedaçava. Apenas conheci a casa em que estava, quis fugir; mas fui estorvada pelo homem que me chamara. Era um amigo do barão.

(CASTELO BRANCO, 2003, p. 108-109)

O ato de Marcolina não é julgado por Silvestre, mas poderia ser julgado pelo público. Contudo, páginas antes o Editor já preparou os leitores, tanto na sua citação ao livro *A Dama das Camélias*, quanto na questão de julgamento moral e do espaço que o narrador dedica àquela mulher.

É importante ressaltar que o encontro do *Eu e do Outro* se dá através da linguagem (LEVINAS, 1980) e é justamente assim que Marcolina e Silvestre se encontram: dialogando, o que faz com que a personagem, de mera coadjuvante e mulher degenerada frente à sociedade burguesa, passe então a ter voz e seja ouvida, uma posição que talvez jamais alcançaria: ainda que com as ressalvas do Editor.

Sobre esse movimento de acolhimento através do discurso, Levinas (1980) disserta:

Assim, o discurso não é uma patética confrontação de dois seres que se afastam das coisas e dos Outros. [...] A transcendência de outrem, que é a sua eminência, a sua altura, o seu domínio senhorial, engloba no seu sentido concreto a sua miséria, a sua expatriação e o seu direito de estrangeiro. Olhar do estrangeiro, da viúva e do órfão e que eu só posso reconhecer dando ou recusando, livre de dar ou de recusar, mas passando

necessariamente pela mediação das coisas. [...] A relação do Mesmo com o Outro, é o meu acolhimento do Outro que é o facto último onde sobrevivem as coisas não com o que se edifica, mas como o que se dá. (p. 63)

Silvestre decide prestar este acolhimento e para tanto cede espaço em sua narração para Marcolina. É a forma que Camilo encontra para estabelecer a crítica que quer fazer à sociedade burguesa. De fato, o autor – empírico, neste caso, Camilo Castelo Branco – opta, escolhe e prefere seguir determinados caminhos e não outros, podendo se disfarçar dentro da obra, de modo a ficar camuflado, mas não pode optar por desaparecer (BOOTH, 1980).

Após a morte de Marcolina, a narrativa caminha para a parte intitulada “Cabeça”, na qual Silvestre decide fazer jornalismo político.

2. 1 O TERCEIRO VÉRTICE: O EDITOR DE SILVESTRE.

É na parte da “Cabeça” que existe uma nova imersão nas já trabalhadas categorias de análise do Eu e do Outro. A relação de Silvestre e do Editor da obra é trabalhada utilizando essas duas categorias: no tempo *presente*, estamos diante do Editor como o Eu da narrativa, e este segue assim ao longo dos paratextos que apresenta na trama, tratam-se de paratextos dentro da ficção de Camilo. É ele quem concede a voz a Silvestre, afinal, decide publicar os diários que lhe foram confiados como herança.

Já quando estamos falando do tempo narrativo *passado*, Silvestre é o **Eu** absoluto da narrativa e nós temos acesso às suas memórias por meio da presença do Editor, neste caso o **Outro**. Esse quadro é constantemente invertido: Silvestre em alguns pontos da narrativa passa a ser o Outro e o Editor o Eu. Temos em contraponto: Silvestre, que se comporta como um narrador-testemunha¹⁴, mas que

¹⁴ Seguindo a tipologia de Norman Friedman (1965), estamos diante de um narrador “Eu”, como testemunha” (“I” as witness): “O narrador-testemunha é um personagem em seu próprio direito dentro da estória, mais ou menos envolvido na ação, mais ou menos familiarizado com os personagens principais, que fala ao leitor na primeira pessoa. [...] logo, sua característica distintiva é que o autor renuncia inteiramente à sua onisciência em relação a todos os outros personagens envolvidos e escolhe deixar sua testemunha contar ao leitor somente aquilo que ele, como observador poderia descobrir de maneira legítima”. (FRIEDMAN, 1965, p. 176), Silvestre é de fato um narrador-testemunha, tanto que em diversos pontos da narrativa é o Editor que surge para complementar informações que Silvestre desconhece. No entanto, Silvestre é também o protagonista da obra.

tem praticamente todas as memórias balizadas pela figura do Editor, o qual também narra como narrador-testemunha.

Portanto, a relação *Eu x Outro* por vezes se confunde, pois há a presença de dois tempos narrativos e é o que deixa a trama bem demarcada: Silvestre conta suas memórias e tem suas falas entrecortadas (embora ele mesmo não saiba, visto que isso ocorre num tempo narrativo em que o protagonista não vive mais) pela presença do Editor, através de diversos paratextos, os quais, na edição que utilizamos como referência em nossa pesquisa, são apresentados com títulos, em notas de rodapé, ou simplesmente destacados do restante da narrativa, tornando fácil a sua distinção.

Silvestre torna-se jornalista e narra como se dá tal fato:

Entrei a cogitar no modo de ser útil à humanidade com a minha experiência e inteligência do coração humano [...] Escrevi para o Periódico dos pobres, do Porto, uma correspondência contra o regedor da minha freguesia, acusando-o de me prender um criado para recrutar. Nesta correspondência discorri largamente acerca dos direitos do homem. (CASTELO BRANCO, 2003, p. 116)

O narrador então decide abandonar de vez todo o seu interesse pelo Coração e agora vai mergulhar fundo no reinado da Cabeça, inclusive na sua relação com o sentimento do Amor. O autor aproveita para estabelecer os mais variados tipos de críticas ao jornalismo na cidade do Porto:

A corrupção periódica das almas, emprestadas pelo exemplo, ou impelidas pelo instinto, não tem que ver com a corrupção por grosso ou o ardil vos depara no secreto viver dessa cabilda de beduínos, salteadores da honra alheia, e nojentíssimos farsistas da sua. * ¹⁵ O mundo é péssimo: há porém, providência nesta péssima organização. [...] **Ó cidade dos livres, que é da liberdade dos teus escritores?** [...] O jornalismo do Porto está acorrentado às ucharias dos ricos. O jornalista por via de regra, que vive do estipêndio cobrado com franciscana humildade à porta do assinante. (CASTELO BRANCO 2003, p. 137-139, grifo nosso).

Todas as críticas de Silvestre (o Eu) são perpassadas pelo Editor (o Outro), que na sequência, em nota, interrompe o texto e declara:

Perdoe-me a memória de Silvestre. **A calúnia enquanto escrita com palavras cultas e penteadas, é sempre calúnia** [...] O jornalismo do Porto teve e tem admiráveis e valentes mantenedores da nora contra as classes

¹⁵ Aqui o Editor insere uma nota de rodapé para novamente comentar a crítica de Silvestre.

poderosas pela infâmia nobilitada. (CASTELO BRANCO, 2003, p. 139, grifo nosso).

Notamos aqui que mesmo concedendo voz a Silvestre, o Editor não hesita em discordar do mesmo, mas ao contrário, faz questão de demonstrar o seu repúdio àquelas atitudes que julga reprovável. Ele segue interrompendo o texto e redige uma longa nota de rodapé:

Aqui está uma amostra das desordenadas imprecações de Silvestre contra a sociedade. Escreveu-as provavelmente durante a passagem da cabeça ao estômago. A trovoada de estilo é o que andavam sacrificados todos os jornais em que ele escrevia. Era impossível que o assinante, no fim do trimestre, não recebesse o cobrador do jornal como a última palavra do insulto. Por minha vontade, podava muito destas páginas, mas, sobre ser deslealdade à memória do autor, seria supor que os homens sinceramente honestos do Porto se ofendem da sátira que reverbera aos velhacos. O que **eu** quisera concertar é o desmancho de ideias deste capítulo; não posso, nem sei o que **ele** pensava, nem porque estava assim assanhado contra a sociedade portuense. Devia ser escrita esta objurgatória no fim de algum trimestre, quando o proprietário lhe intimou em silêncio (CASTELO BRANCO, 2003, p. 137, grifo nosso).

Aqui, o **Outro** discorda das posições do **Eu**: as categorias se invertem, justamente porque o Editor começa a desempenhar o papel de filtro narrativo. Passando a ser o Eu, o Editor pontua e comenta todas as críticas propostas por Silvestre, seja por meio de notas esparsas ou em notas de rodapé.

Silvestre decide expor seu descontentamento e crítica ao Dr. Anselmo Sanches:

Tinha o Dr. Sanches uma cara mais que feliz para se fazer benquisto. Nunca fechava a boca. O queixo inferior, pedindo sempre, servia-o às maravilhas, quando parecia escutar com dor os escândalos que os oradores encartados da Assembleia Portuense * expectavam do peito sujo, onde a asma senil desafogava pela detracção injuriosa. Se a vítima era senhora casada, o doutor abanava um pouco a cabeça, punha os olhos tecto, e dizia: "Vão-se os costumes..." Se o escândalo recitava as gargalhadas gosmentas do auditório, Anselmo sorria por complacência e murmurava: "É remarcável o deboche em que está o grande mundo!" (O celerado conspurcava a língua pátria!) (CASTELO BRANCO, 2003, p. 144-145).

Ao mesmo tempo em que este faz as mais variadas críticas à pessoa de Sanches e à própria Assembleia Portuense, o Editor trata de trazer uma nova nota de rodapé em que atenua as memórias:

Ao tempo que Silvestre da Silva escrevia esta impertinência contra a Assembleia Portuense, tinha esta sociedade uma sala privativa de alguns indivíduos, que se divertiam contando passagens da vida alheia, em

linguagem acomodada aos assuntos. Os sócios desta congregação, chamada “Palheiro”, eram pessoas respeitáveis, maiores de cinquenta anos, qualificadas na hierarquia eclesiástica, no comércio nobilitado e na magistratura, sendo o principal elemento do Palheiro negociantes aposentados, vindos do Brasil. A razão de chamar-se “Palheiro” àquela reunião não a sei (CASTELO BRANCO, 2003, p. 144).

As interferências do Editor na narrativa adensam a ironia presente na obra, pois parece que o mesmo está preocupado em manter a crítica à burguesia ora no plano sutil, ora mais direta e claramente, através deste discurso ambíguo. Anselmo é apresentado até aqui como um “homem exemplar em todas as qualidades boas” (CASTELO BRANCO, 2003, p. 144). Silvestre, entretanto, acaba por escrever um artigo detratando-o com base em uma fofoca que ouviu de Margarida Carvalhosa: a de que o Dr. Sanches saía com mulheres casadas¹⁶. Ele estaria de caso com Rita, que era casada com o já convalescente Francisco José de Souza, mas mesmo assim se deixara seduzir, revelando assim uma faceta do homem burguês que era na realidade imoral, fato que o protagonista se obriga a alertar:

Há casos em que o silêncio é um crime! À vista de infâmias que sobreexcedem e transbordam a paciência humana, não há aí peito de ferro que se contenha!

[...]

Vinde a mim, hipócritas!

Vinde ao sevo do escândalo, celerados que andais nas encruzilhadas assalteando a honra dos infelizes descautelosos!

[...]

Aqui está um dos vossos, que apunhalou a alma dum marido, crucificou uma esposa ao madeiro do eterno opróbrio e sovo aos pés uma coroa virginal.

[...]

Seguia-se depois a exposição chã da protérvia de Anselmo Sanches, arranjada em três capítulos [...] Guardava eu as justas conveniências em embuçar os nomes das duas mulheres, que figuravam no quadro infesto à dignidade humana; mas absteve-me de cerimónias com o doutor (CASTELO BRANCO, 2003, p. 153-154, grifo nosso).

Este artigo, porém, tem um alto preço: a sociedade não acredita em nenhuma de suas palavras: “O meu artigo levantou contra mim celeuma de *peessoas honestas*, e até jornais honestos me saíram de revés, acoimando-me de indiscreto, licenciado e causa ocasional de escândalo. É boa tolice esta!” (CASTELO BRANCO, 2003, p.

¹⁶ Hobsbawn (2015), quando discute o adultério para a sociedade burguesa, afirma: “[...] um comportamento francamente duplo era aceito: castidade para mulheres solteiras e fidelidade para as casadas, a caça livre de todas as mulheres (exceto talvez as filhas casadoiras das classes médias e altas) por todos os jovens burgueses, solteiros e uma infidelidade tolerada para os casados” (p. 325). Assim, o adultério feminino era veementemente condenável pela sociedade burguesa, embora o masculino fosse aceito.

154, grifo do autor). Então, Silvestre relata que foi sentar-se “no banco dos réus em polícia correcional” (CASTELO BRANCO, 2003, p. 159). Desta forma, é julgado e condenado pelas calúnias que a sociedade julgava ele ter feito a Anselmo:

Fui condenado em cinqüenta mil reis de multa, três meses de prisão e custas do processo.
Bati, como Galileu, o chão com o pé e disse: “Seja como for, o Sr. Sanches é um infame”.
Paguei a multa e custas e remi o tempo da prisão a dinheiro.
Anselmo Sanches recebeu os emboras dos seus numerosos amigos.
A mim deram-me o epíteto de caluniador convicto. (CASTELO BRANCO, 2003, p. 159)

Silvestre, ao opor-se à sociedade, é rechaçado, pois ela não lhe dá crédito. Ainda assim, ele não se amedronta e leva sua opinião às últimas circunstâncias. Mesmo condenado, ele continua defendendo veementemente sua posição. Apesar disso, a condenação é a razão pela qual o narrador decide desistir da vida de jornalista intelectual e, a partir daí, ao invés de ceder aos impulsos da *Cabeça*, ceder ao *Estômago*:

Tive então nojo mortal da sociedade e de mim, que Deus fizera dum barro menos vil, mas amassado no fel e no vinagre do que se chama força da alma e desprezo do martírio.
Entendi que devia corrigir a obra do Criador. A minha primeira operação de reforma foi renunciar para sempre às manifestações de inteligência, e jurei comigo de nunca mais dar na estampa escrito que não abonasse uma conscienciosa parvoíce, talismã de tantos que aí correm, e à conta dos quais muitos meus colegas na imprensa se afortunaram e benquistaram com o mundo.
Acabou, pois, aqui minha vida intelectual.
Nem já coração, nem cabeça. Principia agora o meu auspicioso reinado do estômago (CASTELO BRANCO, 2003, p. 159, grifo nosso)

Condenado e desacreditado, resta ao protagonista desistir de suas críticas sociais, seja no alerta que pretendia fazer sobre Anselmo, seja na história que pretendia contar sobre Marcolina. O Editor segue trazendo notas a respeito das memórias de Silvestre, e, antes que se finde a parte da obra intitulada *Cabeça*, faz questão de introduzir algumas páginas em que o mesmo faz elogios à elegante cidade/sociedade do Porto. É através deste discurso irônico e ambíguo que o Outro (Editor) tenta abrandar as críticas que o Eu (Silvestre) apresentou até aquele momento ou, por outro lado, tenta adensar a crítica e torná-la ainda mais contundente:

O autor remata aqui o período de sua vida de escritor, omitindo fases importantes e subsídios preciosos para a história literária das províncias do Norte. [...] Silvestre estudou conscienciosamente o viver íntimo da cidade heroica e enfeixou as suas observações sob o título *O mundo Patarata* que, no seu modo de sentir, era sinônimo de *mundo elegante*. (CASTELO BRANCO, 2003, p. 160, grifo do autor)

Desse modo, se considerarmos esses recursos narrativos de concessão de voz, Castelo Branco os utiliza para continuar fazendo as críticas que pretende sobre a burguesia, sem desmerecer totalmente o público consumidor de suas narrativas.

Depois de sua malsucedida incursão pelo meio jornalístico e sua condenação, o narrador finda o segundo volume da obra e se prepara para iniciar o terceiro:

Não cuidem, porém, que eu hei-de consumir o restante da minha individualidade em comer. Há faculdades que não se obliteram imolando-as uma única manifestação da vida orgânica: o mais que pode fazer o espírito é impulsioná-las, concentrá-las e convergi-las, todas para um ponto. **De maneira que todas as minhas faculdades de ora em diante em volta do estômago se movem, o estômago as rege**, e não há de alguma ideia preocupar-me sem sair elaborada nas mesmas cinco horas que os fisiologistas assinam às funções digestivas [...] Todo estômago bem regulado, produz um gênio. (CASTELO BRANCO, 2003, p. 175-176, grifo nosso).

Decidindo ceder desta vez ao *Estômago*, Silvestre segue sua narrativa. Camilo Castelo Branco estabelece assim um personagem que se deixa engolir pelo social, e representa o real da sociedade que descrevia: discutindo a realidade, considerando a maior parte de suas nuances. A relação do **Eu x Outro** justifica que Silvestre conceda a voz a Marcolina, para que ela mostre ao público a vida que levava, sendo a personagem utilizada como um instrumento de crítica social. Ao final da narrativa, quando Silvestre se acovarda – após sua condenação social – o personagem não é mais do que um homem de seu tempo. Portanto, deve se resignar a aceitar a sociedade como é: deixando de ser um homem público e passando a espectador.

Afinal, segundo Sennet (1988), a identidade do homem público ganhava um foco duplo:

Quando a personalidade adentrou o domínio público, a identidade do homem público dividiu-se em dois. Poucas pessoas continuaram a se expressar em público de modo [...] Esses poucos ativos que haviam se tornado, em meados do século XIX, verdadeiros profissionais nisso. [...] Uma outra identidade cresceu paralelamente a essa: era a do espectador. E esse espectador não participava tanto da vida pública quanto se empedernia em observá-la. (SENNET, 1988, p. 243)

Essa relação do homem público com o espectador não era excludente e tal aspecto está refletido na narrativa, tanto que o protagonista, mesmo aposentado, segue participando da vida pública. Embora se resigne muitas vezes a meramente observá-la, ele então abandona os centros urbanos e vai passar férias no arraial de S. João, onde conhece Tomásia:

Tomásia era rapariga desempenada e com olhares derretidos [...] Tinha vinte e seis anos e nunca estivera doente. Nunca tomara chá nem café. Almoçava caldo de ovos com talhadas de chouriço. O Sol, ao nascer nunca a surpreendeu em jejum. Trabalhava de portas adentro com as criadas: fazia as barreiras, fabricava o pão, administrava a salgadeira e vendia os cereais e as castanhas. (CASTELO BRANCO, 2003, p. 181-182)

Tomásia é apresentada pelo narrador como a perfeita mulher casadoira e com todas as qualidades inerentes a uma perfeita matriarca de um lar burguês: submissa ao homem¹⁷, dedicada e com um principal adendo – que faz toda a diferença para Silvestre – comia e, principalmente, cozinhava muito bem¹⁸ – por isso temos esta fase da vida do narrador denominada *Estômago*. É o pai dela quem decide fazer a aproximação do casal, tal qual sugeririam os preceitos burgueses¹⁹:

O pai de Tomásia erguia a toalha da mesa, onde almoçamos, às sete horas da manhã, sopa de ovos, salpicão, batatas ensopadas com toucinho e toucinho cozido com batatas, disse-me que sua filha estava casadeira e ele disposto a casá-la comigo, se eu quisesse. (CASTELO BRANCO, 2003, p. 182-183)

É interessante notar, inclusive, que tudo que poderia ser considerado como uma aproximação romântica entre os dois gira exatamente ao redor do fato dela cozinhar e ele comer. Quando ele precisa se ausentar por alguns dias, mas promete voltar para que fechem os detalhes do casamento, ela garante que o esperará:

[...] e veio logo com um pequenino alforge.
Dei o último adeus, e Tomásia subiu ao topo de um outeiro donde se avistava grande espaço de estrada [...] Abri o embrulho: era um Agnus-Dei, encastado em prata. [...] Dali três léguas sentei-me à sombra

¹⁷ Ao exemplificar qual era o papel da mulher para a burguesia Gay (2002) afirma: “[...] para a esposa, a família vitoriana podia representar tanto uma prisão como um refúgio. [...] Seu ambiente era o lar, único lugar em que podiam realizar a vocação divina de esposas e mães”. (p. 68)

¹⁸ O narrador faz questão, inclusive, de explicitar isso: “Estávamos à mesa. Tomásia, **segundo o seu costume**, andava da sala para a cozinha, levando e trazendo pratos e iguarias”; (CASTELO BRANCO, 2003, p. 196, grifo nosso).

¹⁹ Para a sociedade burguesa, era de suma importância que os pais arrandassem os casamentos de seus filhos, questões como o amor romântico eram rechaçadas pelo bem da ordem social (GAY, 2002). Por isso a iniciativa do casamento entre Silvestre e Tomásia parte do pai dela.

duns azinheiros e abri o alforge: era uma galinha assada, uma cabaça de vinho e um pão.

A leitora de coração fino e melindroso pergunta-me se eu gostei daquilo, se não me seria mais saboroso encontrar um ramo de flores.

Não, minha senhora, eu gosto muito mais de encontrar a galinha, o pão e a cabaça. (CASTELO BRANCO, 2003, p. 197, grifo nosso).

Por fim, embora admitindo a si mesmo que talvez não gostasse de Tomásia, casa-se com ela e termina afirmando:

Ergueu-se ela, benzendo-se, e esperou que eu a beijasse pela segunda vez. Penso que o público me releva a confissão de que, ao dar-lhe este segundo beijo, encontrei os lábios. Era o instinto das sensações agradáveis, mas honestas, que ensinou a minha mulher o segredo do máximo prazer de um beijo.

Estava o almoço na mesa. (CASTELO BRANCO, 2003, p. 204)

De fato, o que se nota ao final, é que Silvestre acaba “engolido” pela sociedade que criticara e se torna parte dela. Se na primeira parte: i) *o coração*; se deixa levar pelos amores de sua vida, na segunda: ii) *a cabeça*; tenta, mas não consegue nutrir críticas sociais quando se dedica ao jornalismo político e, mais do que isso, percebe que a sociedade perdoaria o impune, na terceira, iii) *o estômago*: deixa claro que a sua preocupação será exclusivamente a de ter felicidade pelo estômago, ou seja, ser um egoísta.

Portanto, confirma que se trata – tal qual sugerido por Watt (2009) – de um homem moderno: aquele que crê que pode exercer sua individualidade, mas na realidade não consegue, sendo controlado pela sociedade. Esse mito, contudo, não impede que se exerça um fascínio pela heresia. Isto é, mesmo moldado tal homem, ele irá de algum modo se rebelar contra a ordem social, como Silvestre o faz ao longo da narrativa.

Além disso, o protagonista se deixa levar exatamente pela maior instituição burguesa possível: o casamento. Ainda que Camilo use o personagem como uma personificação do que seria uma burguesia acovardada, não podemos ignorar o fato de que:

Tendo em vista que o público camiliano era composto majoritariamente por mulheres provenientes da Burguesia, é provável que o romancista tenha pretendido, em parte, afirmar os valores dessa classe a fim de conquistá-la. (MOYSES, 2011, p. 41)

Portanto, o que ocorre é que Silvestre se esvazia, pois ao mesmo tempo em que tenta criticar o meio social, acaba por se inserir nele. O casamento com Tomásia é acompanhado de diversos banquetes, que confirmam o desejo da tranquilidade pelo estômago e, é claro, das seguranças – ainda que ilusórias – do casamento para a sociedade moderna.

O Eu da narrativa, Silvestre, então encerra as suas memórias feliz, pois a mesa do almoço será posta. Entretanto, logo após o final dos volumes escritos por ele, somos apresentados a uma nova seção assinada pelo Editor da obra: “O EDITOR AO RESPEITÁVEL PÚBLICO” (CASTELO BRANCO, 2003, p. 205). Aqui, uma nova inversão ocorre: Silvestre deixa de ser o Eu e passa a ser o Outro, já que a narrativa é tomada pelo Editor que decide contar o que aconteceu após os manuscritos: “Estes trechos soltos acho-os enfaixados sob o título: *A Felicidade pelo Estômago*”. (CASTELO BRANCO, 2003, p. 205, grifo do autor).

O Editor – agora como Eu absoluto da narrativa – nos apresenta os eventos finais da vida de Silvestre, seu casamento e como este viera a falecer:

Ao terceiro ano de casado, Silvestre formava com o peito e abdômen um arco. A gordura embargava-lhe a acção e abafava-lhe o espírito nas enxúdias. [...] D. Tomásia adorava-o e, sem o querer, polira-se de amor dele [...] Andavam à competência de quem engordaria mais [...] Silvestre acompanhou-me ao banhos da Póvoa e já vinha com todos os sintomas da caquexia, resultante da imobilidade e cansaço das molas digestivas. Retirou-se para a província logo que os primeiros banhos e as primeiras perdas ao jogo lhe molestaram o corpo e o espírito. De lá me escreveu, contando os progressos da cabeça da doença e prognosticando o seu próximo fim. [...] Poucos meses depois recebi da mão de um almocreve uma chapeleira de couro repleta de embrulhos, que me enviava a Sra. D. Tomásia, e uma carta do sargento-mor asseverando-me que seu genro morrera como um passarinho – a morte do justo; **com a diferença que não ajustou as contas os credores**, para quem a salvação do meu amigo é coisa muito duvidosa... (CASTELO BRANCO, 2003, p. 208-221, grifo nosso).

O novo Eu narra o fim do anterior de maneira um tanto quanto peculiar: anuncia querendo demonstrar que aquele seria o final mais que comum à trajetória apresentada até ali e faz questão de declarar que não pagou as contas que devia após ter saído da cidade do Porto. No final das contas, mais do que a vida de Silvestre, o que interessava mais era quanto ele devia e o fato de ter morrido sem ter quitado suas dívidas.

Camilo Castelo Branco apresenta um personagem que se deixa tomar pelo social e representa assim o real da sociedade que descrevia, inclusive no que tange

à forma como o romance é apresentado: a figura do Editor, o terceiro vértice da obra, é justamente uma maneira de maquiagem os problemas daquela sociedade – ou então de enaltecer os seus valores. Camilo, ao dividir o espaço narrativo da obra, ora com Silvestre, ora com Marcolina, ora com o Editor, consegue discutir a realidade do século XIX com quase todas as suas nuances, construindo uma narrativa que critica e problematiza a realidade do século XIX.

Agora que observamos como ocorre a concessão de voz na relação do Eu e do Outro em *Coração, Cabeça e Estômago*, no próximo capítulo nos dedicaremos – utilizando a mesma perspectiva teórica – a visualizar como se dá esse processo, e suas implicações, em *A Confissão de Lúcio*.

3 A CONFISSÃO DE LÚCIO OU AS CONFISSÕES DE RICARDO? – A RELAÇÃO EU X OUTRO NA CONCESSÃO DE VOZ DA NARRATIVA

Obsessão, amizade, amor, ternura e o mundo das artes são alguns dos muitos temas tratados por Mário de Sá-Carneiro em sua obra *A Confissão de Lúcio*, publicada pela primeira vez em 1914. O próprio título sugere que se trata de uma confissão: isto é, alguém está contando – confessando algo – uma história aos leitores. Somos então levados até a fala de Lúcio que, de antemão, nos declara:

Cumpridos dez anos de prisão por um crime que não pratiquei e do qual, entanto, nunca me defendi, morto para a vida e para os sonhos: nada podendo já esperar e coisa alguma desejando – eu venho enfim a minha confissão: isto é, demonstrar a minha inocência.
Talvez não me acreditem. Decerto que não me acreditam. Mas pouco importa. O meu interesse hoje em gritar que não assassinei Ricardo de Loureiro é nulo. Não tenho família: não preciso de que reabilitem. Mesmo quem esteve dez anos preso, nunca se reabilita. A verdade simples é esta. (SÁ-CARNEIRO, 2006, p. 11)

A trama gira ao redor basicamente disto: Lúcio, após passar dez anos preso, decide justificar as razões pelas quais afirma não ter matado o amigo Ricardo de Loureiro. Além disso, é uma narrativa que tem como pano de fundo o final do século XIX e início do XX e que também retrata, conforme mostraremos, o homem moderno em crise²⁰, perdido, sem saber direito o que fazer. Mário de Sá-Carneiro foi um dos integrantes da geração de Orpheu, cujo movimento se iniciou em 1912, na cidade de Lisboa, com a reunião de diversos poetas/escritores como Almada Negreiros (1893-1970), Fernando Pessoa (1888-1935) e Mário de Sá-Carneiro, entre outros, que criaram a revista Orpheu. Esta causou grande barulho na intelectualidade

²⁰ Marshal Berman (1997), ao conceituar a modernidade, afirma: “Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos”. (p. 15) O que talvez explique a crise da modernidade é justamente porque estamos numa sociedade que é contraditória em sua essência. Berman (1997) afirma: “O fato básico da vida moderna [...] é que essa vida é radicalmente contraditória na sua base” (p. 21). David Harvey no livro *A Condição pós-moderna* (2014) também afirma: “A Modernidade, por conseguinte, não apenas envolve uma implacável ruptura com todas e quaisquer condições histórias precedentes, como é caracterizada por um interminável processo de rupturas e fragmentações internas inerentes” (p. 22). O homem nesse contexto não sabe bem que caminho seguir, em que acreditar, como se comportar. A sociedade, ao mesmo tempo em que lhe libera tudo, lhe cerceia tudo. Daí que um homem envolto num contexto como esse só poderia acabar em uma crise de identidade, valores e sentimentos.

portuguesa por se opor aos dogmas das gerações anteriores e instaurar uma espécie de vanguarda nas letras do período, culminando naquilo que anos depois se convencionou chamar de modernismo português.²¹

Sobre a obra de Sá-Carneiro, António José Saraiva e Óscar Lopes (1985) dissertam:

O motivo central de sua obra é o da crise de personalidade, a inadequação do que sente ao que desejaria sentir [...] As novelas traem mais a formação decadentista e em parte saudosista da sua estética, empenhada em perseguir o mistério metafísico, a confusão dos sentidos e impulsos, a coincidência mórbida e sobrenatural das coisas humanas mais díspares (p. 1047)

Dono de uma produção literária pequena, por conta de seu suicídio em 1916 (GALHOZ, 1963), Mário de Sá-Carneiro publica *A Confissão de Lúcio* em 1914, sendo esta uma das suas últimas obras. O crítico José Régio (1980) indaga: “Mas confissão de Lúcio? Confissão de Ricardo? **Confissão de Mário de Sá-Carneiro?**” (p. 236, grifo nosso), incluindo formalmente o autor empírico como parte da trama. Todavia, não é nosso foco encaminhar a análise para este viés biográfico. Queremos apresentar o contexto em que essa obra surge, já ao final da vida de seu autor, e sua relação com suas demais ficções:

Assim é o universo ficcional de Sá-Carneiro: um mundo de brumas, em que todas as formas se esboçam e tem grandes extensões de território comum com outras formas. Seus personagens se superpõem, gestos de uns transformam-se em gestos dos outros, ações de uns trocam-se em ações de outros, atributos de uns tornam-se atributos de muitos. (JÚNIOR, 2007, p.)

²¹ Silvestre (2010) afirma o seguinte sobre esse período literário: “A cronologia do Modernismo em Portugal é muito facilitada pela edição da revista Orpheu em 1915 [...] Para o bem e para o mal, Orpheu tornou-se o órgão e o símbolo da geração do primeiro modernismo português” (p.474). Desta forma, quando dizemos que Sá-Carneiro era parte do modernismo português nos referimos ao que a crítica tradicional cristalizou como geração de Orpheu. Sobre a criação da Revista Orpheu, em 1915, acontecimento que demarcaria o nascimento do modernismo português, Gilberto Mendonça Telles (1999) explicita: “Toda a aventura modernista portuguesa começou em torno da revista Orpheu, de que saíram apenas dois números, em março e junho de 1915, tendo ficado um terceiro apenas semi-organizado [...] A partir daí o modernismo português, a sua primeira vanguarda, começa a desdobrar-se em outras tendências de modernidade” (p. 219-221). A revista vinha de uma influência do Manifesto Futurista de 1909, e através de Fernando Pessoa encontrou eco entre a intelectualidade portuguesa; foi a partir disso que a geração de Orpheu se estabeleceu e outras publicações modernistas vieram a público configurando assim uma vanguarda em Portugal. (TELLES, 1999). Todavia, por mais que essa não seja uma nomenclatura isenta de controvérsias, a utilizamos na tentativa de exemplificar melhor o período em que Sá-Carneiro escreveu.

Considerando esse contexto de produção, a narrativa é a história de um homem que decide escrever uma confissão com a função de provar a sua inocência de um crime. O livro se passa justamente na virada do século XIX para o XX, iniciando a narrativa em 1895 e chegando aos 1900.

Lúcio – o protagonista – é poeta e artista, vivendo no meio de intelectuais, no contexto finissecular dos Oitocentos. A narrativa não aponta de onde provém o sustento dos artistas que circundam seu universo, mas não se trata de pessoas pobres. Lúcio frequenta festas, não trabalha, realiza viagens, sendo, conforme ele mesmo admite, um vagabundo: “Por 1895, não sei bem como, achei-me estudando direito na Faculdade de Paris, ou melhor, não estudando. Vagabundo da minha mocidade, após ter tentado vários fins para minha vida e de todos igualmente desistido” (SÁ-CARNEIRO, 1968, p. 19).

O romance é narrado em primeira pessoa com a presença de um narrador-testemunha²², Lúcio, que decide confessar os fatos anteriores que teriam culminado em um crime que ele afirma não ter cometido: o caso que teve com a esposa de Ricardo, Marta; e a relação de amizade que construíra inicialmente com Gervásio em Paris e depois com o próprio Ricardo, inicialmente na capital francesa e posteriormente em Portugal.

No entanto, Lúcio concede a voz, em determinado ponto da narrativa, emprestando as suas falas a Gervásio e Ricardo. Mais adiante, buscaremos entender os possíveis motivos de haver esse processo de concessão narrativa e de que forma tal processo ocorre.

As leituras anteriores da obra são consideradas redutoras por Luz (2010). A crítica informa que até 1990 existiam duas correntes interpretativas da obra: i) uma de privilégio ao sobrenatural, tomando como verdade a expressão do narrador, e outra ii) que tomava Lúcio como louco. Nosso objetivo é somar-se aos estudos como o de Luz (2010) e apresentar outra análise possível: o processo de concessão de voz faz com que a narrativa tome outro caminho interpretativo para o leitor. Existe

²² Ligia Chiappini Moraes Leite (1997), recorrendo a tipologia de Norman Friedman (1965), conceitua o narrador-testemunha da seguinte forma: “Seguindo a classificação de Friedman, o NARRADOR TESTEMUNHA dá um passo adiante rumo à apresentação do narrado sem a mediação ostensiva de uma voz exterior [...] *Testemunha*, não é à toa esse nome: apela-se para o testemunho de alguém, quando se está em busca da verdade ou querendo fazer algo parecer como tal.” (p.37, grifo da autora). Novamente, assim como em *Coração, Cabeça e Estômago*, o narrador-testemunha também é o protagonista da obra. Estas duas categorias de Friedman (Eu como testemunha e narrador-protagonista) em ambas as narrativas aparecem mescladas.

Lúcio e seu protagonismo, mas também existe Ricardo e suas confissões e, por fim, existe Marta, que – conforme veremos – seria um desdobramento de Ricardo.

Estranhamente, mesmo Lúcio declarando inocência, afirma que sua “defesa era impossível” (SÁ-CARNEIRO, 1968, p. 15-16) e que só agora, após cumprida a pena, é que se faria possível a confissão sobre o que teria acontecido e, por conseguinte, a tentativa de se comprovar sua inocência. Ainda no capítulo intitulado “Introdução”, o narrador afirma:

Apenas desejo fazer uma exposição clara dos factos. [...]
Mas o que ainda uma vez, sob minha palavra de honra, afirmo é que só digo a verdade. Não importa que me acreditem, mas só digo a verdade – **mesmo quando ela é inverossímil.**
A minha confissão é um mero documento (SÁ-CARNEIRO, 1968, p. 17, grifo nosso).

Nesse sentido, ele pretende confirmar a veracidade de seu relato pelo fato de estar narrando aos leitores uma **confissão**²³. Embora a única verdade a que tenhamos acesso seja aquela que ele conta, não podemos ignorar o fato da força que tem um relato confessional: como Lúcio confessa, supostamente está dizendo a verdade e a veracidade do que ele diz reside exatamente no fato da confissão ser produzida.

Michael Foucault (2009), sobre a confissão, afirma que:

[A Confissão] constitui uma prova tão forte que não há nenhuma necessidade de acrescentar outras, nem de entrar na difícil e duvidosa combinação de indício; a confissão, desde que feita na forma correta, quase desobriga o acusador do cuidado de fornecer outras provas [...] [aquele] que confessa vem desempenhar o papel de verdade viva. (p. 39-40)

A confissão, para a teoria foucaultiana, é uma prova cabal tão forte que subentende as outras e sozinha produz a verdade necessária para se condenar ou

²³ A Confissão, ao lado do Romance, do Romance Moderno e da Sátira Menipeia são as classificações que Northrop Frye trabalha em seu livro *Anatomia da Crítica* (2014) do qual falamos no primeiro capítulo desta pesquisa. A mistura da Confissão com o Romance Moderno, para Frye, confluiria na Autobiografia Ficcional; dirá ele: “A autobiografia é outra forma que se funde ao romance moderno por uma série de gradações imperceptíveis. A maioria das autobiografias é inspirada por um impulso criativo e, portanto, ficcional, de selecionar apenas aquelas eventos e experiências na vida do escritor que sirvam para construir um padrão integrado [...] Podemos chamar essa forma muito importante de ficção em prosa de forma confessional [...] Depois de Rousseau – na verdade em Rousseau – a confissão flui para o romance moderno, e a mistura produz a autobiografia ficcional” (p. 470).

absolver alguém. A produção de verdade do narrador de *A Confissão de Lúcio* é assegurada exatamente por isso:

a confissão passou a ser, no Ocidente, uma das técnicas mais altamente (sic) valorizada para produzir a verdade. Desde então nos tornamos uma sociedade singularmente confessanda. **A confissão difundiu amplamente seus efeitos: na justiça, na medicina, na pedagogia, nas relações familiares, nas relações amorosas, na esfera mais cotidiana e nos ritos mais solenes, confessam-se os crimes, os pecados, os pensamentos e os desejos, confessam-se passado e sonhos, confessa-se a infância, confessam-se as próprias doenças e misérias.** [...] O homem, no Ocidente, tornou-se um animal confidente. (FOUCAULT, 1979, p. 59, grifo nosso).

Dessa forma, de partida, acredita-se no protagonista e, portanto, seu relato se mostra cabal. Entretanto, o mesmo escreve porque quer provar a sua inocência. Mas, por que ele esperou dez anos para fazê-lo? Cabe ao leitor mergulhar na narrativa e investigar o motivo. Começa, assim, o primeiro capítulo, no qual Lúcio afirma:

Por 1895, não sei bem como, achei-me estudando Direito na Faculdade de Paris, ou melhor, não estudando. Vagabundo da minha mocidade, após ter tentado vários fins para a minha vida e de todos igualmente desistido – sedento de Europa, resolvera transportar-me à grande capital. (SÁ-CARNEIRO, 1968, p. 19)

O primeiro capítulo da obra nos remete à amizade e às calorosas discussões artísticas entre Lúcio e Gervásio Vila-Nova, o qual mal conhecera em Lisboa. O protagonista apresenta o amigo como “Curiosa personalidade essa de grande artista falido, ou antes predestinado a falência” (SÁ-CARNEIRO, 2006, p. 15). Ao longo deste capítulo inicial, por muitas passagens, Gervásio, por intermédio de Lúcio passa ele a falar, conforme veremos. Esta aproximação de ambos, no entanto, parece apenas uma desculpa para a união de Ricardo e Lúcio mais à frente, que é a grande força motriz do livro. Tal união ocorre justamente por intermédio do próprio Gervásio:

Ah sabe? Temos de esperar ainda pelo Ricardo de Loureiro. Também está convidado. E ficou de se encontrar aqui comigo. Olhem, aí vem ele...
E apresentou-nos:
- O escritor Lúcio Vaz.
- O poeta, Ricardo de Loureiro.
E nós um ao outro:
- Muito gosto em o conhecer pessoalmente (SÁ-CARNEIRO, 1968, p. 32).

Neste primeiro momento há também a descrição de uma festa, ofertada por uma mulher americana que Gervásio conhece num café e apresenta ao amigo. No evento, há a descrição de um espetáculo com mulheres nuas:

Uma música penetrante tilintava nessa nova aurora, em ritmos desconhecidos – esguia melopeia em que soçobravam gomos de cristal entrechocando-se, onde palmas de espadas refrescavam o ar esbatidamente, onde listas úmidas de sons se vaporizavam subteis. Enfim: prestes a esvairmo-nos num espasmo derradeiro de alma – tinham-nos sustido para nos alastrarem o prazer. E, ao fundo, o pano do teatro descerrou-se sobre um cenário aureoral... Extinguiu-se a luz perturbadora, e jorros de eletricidade branca nos iluminaram apenas. No palco surgiram três dançarinas. Vinham de tranças soltas – blusas vermelhas lhes encerravam os troncos, deixando-lhes os seios livres, oscilantes. [...] As bailadeiras começaram suas danças [...] Tinham as pernas nuas [...] Os cabelos da primeira eram pretos, e a sua carne era esplêndida de sol. [...] A segunda bailadeira tinha o tipo característico da adolescente pervertida. [...] Enfim, a terceira, a mais perturbadora, era uma rapariga frígida, muito branca e macerada, esguia, evocando misticismos doença, nas suas pernas de morte – devastadas (SÁ-CARNEIRO, 1968, p. 39-40).

Lúcio detalha cada parte da festa e como enxerga a realização do evento artístico. Tudo acontece no palco e é descrito com extravagância, atentando para o jogo de luzes e cores, os figurinos, a celebração da arte, com riqueza de detalhes:

E o pano cerrou-se na mesma placidez luminosa... Houve depois outros quadros admiráveis: Dançarinas nuas perseguindo-se na piscina, a mimarem a atracção sexual da água, estranhas bailadeiras que esparziam aromas que mais entenebreciam, em quebranto, a atmosfera fantástica da sala, apoteoses de corpos nus, amontoados – visões luxuriosas de côres intensas, rodopiantes de espasmos, sinfonias de sêdas e veludos que sôbre corpos nus volteavam. Mas tôdas estas maravilhas – incríveis de perversidade, era certo – nos não excitavam fisicamente em desejos lúbricos e bestiais; antes numa ânsia de alma, esbraseada e, ao mesmo tempo, suave: extraordinária, deliciosa. (SÁ-CARNEIRO, 1968, p. 40)

A Lúcio causa algum estranhamento todo o espetáculo, mas ainda assim o acompanha maravilhado, talvez tomado pela celebração da arte que parece reconhecer ali. Nesta festa, Lúcio e Ricardo estreitam os laços de amizade:

Se a sua lembrança me ficou para sempre gravada, não foi por a ter vivido – mas sim porque, dessa noite, se originava a minha amizade com Ricardo de Loureiro. [...] De resto, no caso presente, que podia valer a noite fantástica em face do nosso encontro – *desse encontro marcou o princípio da minha vida?* Ah! sem dúvida, amizade predestinada aquela que começava num cenário tão estranho, tão perturbador, tão dourado... (SÁ-CARNEIRO, 1968, p. 44, grifo do autor).

No capítulo II, existe a preocupação em demonstrar como a amizade dos dois escritores crescera e o quanto aquilo significava para ambos. A narrativa – contada em primeira pessoa por Lúcio – é sempre tomada por comentários de Ricardo de maneira gradativa. Aqui o narrador concede a voz ao amigo, que aparece por diversas falas grafado entre aspas. No decorrer do texto, estas falas tornam-se gradativamente maiores e tomam mais parágrafos. Assim se estabelece – como ocorre em *Coração, Cabeça e Estômago* – a relação do **Eu x Outro**, conforme conceitos definidos por Levinas (1980), que discutimos no capítulo anterior. O **Eu** – Lúcio concede voz ao **Outro** – Ricardo, e isto acontece por todo este capítulo, passando as confissões de Ricardo a dominarem a narrativa:

Pintando-me a sua angústia, Ricardo de Loureiro fazia perturbadoras confidências, tinha imagens estranhas.

- Ah! meu caro Lúcio, acredite-me! Nada me encanta já; tudo me aborrece, me nauseia. Os meus próprios raros entusiasmos, se me lembro deles, logo se esvaem – pois ao medi-los, encontro os tão mesquinhos, tão de pacotilha... Quer saber? Outrora, à noite, no meu leito, antes de dormir, eu punha-me a divagar. E era feliz por momentos, entressonhando a glória, o amor, os êxtases... Mas hoje já não sei com que sonhos me robustecer. (SÁ-CARNEIRO, 1968, p. 47)

Os dois conversam, mas sempre Ricardo acaba por falar mais que o Lúcio, que se revela bom ouvinte, para o qual a relação é importante e duradoura:

As minhas conversas com Ricardo – pormenor interessante – foram logo desde o início, bem mais conversas de alma, do que simples conversas de intelectuais. Pela primeira vez eu encontraram efectivamente alguém que sabia descer um pouco aos recantos ignorados do meu espírito – os mais sensíveis, os mais dolorosos para mim. E com êle o mesmo acontecera – havia de mo contar mais tarde.

(SÁ-CARNEIRO, 1968, p. 46)

Lúcio faz questão de salientar que mesmo encontrando alguém que o completaria: “Não éramos felizes – oh! Não... As nossas vidas passavam torturadas de ânsias, de incompreensões, de agonias, de sombra”. (SÁ-CARNEIRO, 1968, p. 46), eram homens de seu tempo: em crise, perturbados com a sua posição no mundo, tanto um quanto o outro: “sofríamos tanto... tanto... O nosso único refúgio era nas nossas obras”. (SÁ-CARNEIRO, 1968, p. 47), sendo na arte que os dois encontravam a válvula de escape para enfrentar as agruras da vida moderna.

Compreendiam-se perfeitamente as nossas almas – tanto quanto duas almas se podem compreender. E, todavia, éramos duas criaturas muito

diversas. Raros traços comuns entre nossos caracteres. Mesmo, a bem dizer, só numa coisa iguais: no nosso amor por Paris.

- Paris! Paris! – exclamava o poeta – Por que o amo eu tanto? Não sei... Basta lembrar-me que êxito na capital latina, para uma onda de orgulho, de júbilo e ascensão se encapelar dentro de mim. É o único ópio louro para a minha dor – Paris!

“Como eu amo as suas ruas, as ruas praças, as suas avenidas! Ao recordá-las longe delas – em miragem nimbada, todas me surgem num resvalamento arqueado que me transpassa em luz. E o meu próprio corpo, que elas vararam, as acompanha no seu rodopio. (SÁ-CARNEIRO, 1968, p. 56)

É por intermédio de Lúcio que Ricardo começa a confessar os seus medos, anseios e desejos. Tais confissões seguem os mesmos preceitos que justificam a grande confissão de Lúcio – o cerne da narrativa –, isto é, assumimos como verdade porque estão sob o estatuto de confissão.

Ricardo confia em Lúcio, por isso sente que pode confessar a sua vida ao amigo e, assim, estreitar os laços que os unem. Desse modo, quando o personagem confessa, estabelecendo uma distinção entre sua vida amorosa e aquilo que chama de vida prática:

“A minha imaginação infantil sonhava, romanescamente construía mil aventuras amorosas, que aliás todos vivem. Pois bem: nunca me vi ao fantasia-las [...]

“Dentro da vida prática também nunca me figurei. **Até hoje, aos vinte e sete anos, não consegui ganhar dinheiro pelo meu trabalho. Felizmente não preciso...**

(SÁ-CARNEIRO, 1968, p. 48-49, grifo nosso).

Ricardo declara que não precisa trabalhar, mas não evidencia o porquê e comemora o fato de que também não precisava, ainda assim podendo assim se dedicar à sua poesia, a razão do seu viver. Além disso, confessa ao amigo que tais artes eram “[...] por mais bizarras, mais impossíveis – são, pelo menos em parte sinceras” (SÁ-CARNEIRO, 1968, p. 51).

Novamente evocamos Foucault (1979), que afirma sobre o ato de confissão:

Ora, a confissão é um ritual de discurso onde o sujeito que fala coincide com o sujeito do enunciado, é, também, um ritual que se desenrola numa relação de poder, **pois não se confessa sem a presença ao menos virtual de um parceiro, que não é simplesmente um interlocutor, mas a instância que requer a confissão, impõe-na, avalia-a e intervém para julgar, punir, perdoar, consolar, reconciliar**; um ritual onde a verdade é autenticada pelos obstáculos e as resistências que teve de suprimir para poder manifestar-se; em fim, um ritual onde a enunciação em si, independente de suas consequências externas, produz em quem a articula modificações intrínsecas: **inocenta-o, resgata-o, purifica-o, livra-o de suas faltas, libera-o**, promete-lhe a salvação. (p. 61, grifo nosso).

E é exatamente isso que ocorre: Lúcio apenas escuta Ricardo, se esforçando para entendê-lo e consolá-lo, ainda que, por diversas passagens, sirva, apenas e tão somente, como mero mensageiro das confissões

Em horas mais tranquilas, Ricardo punha-se-me a falar da suavidade da vida norma. E confessava-me:

- Ah quantas vezes isolado em grupos de conhecidos banais, eu não invejei os meus camaradas... Lembro-me tanto de certo jantar no Leão de Ouro... numa noite chuvosa de dezembro... Acompanhavam-me dois atores e um dramaturgo [...] “Porque afina essa sua vida – ‘a vida de todos os dias’ – é a única que eu amo. Simplesmente não a posso existir... E orgulho-me tanto de não a poder viver... orgulho-me tanto de não ser feliz... Cá estamos: a maldita literatura.

E depois de uma breve pausa:

- Noutros tempos, em Lisboa, um, meu companheiro íntimo, hoje já morto, alma ampla e intensa de artista requintado – admirava-se de me ver acamaradar com certas criaturas inferiores. É que essas andavam na vida, e eu aprazia-me com elas numa ilusão. (SÁ-CARNEIRO, 1969, p. 59, grifo nosso).

A confiança e a admiração entre ambos são tamanhas que parecem justificar apenas o papel de expectador que cabe a Lúcio enquanto Ricardo confessa. Os pesquisadores Hubert L. Dreyfus e Paul Rabinow (2010), ao analisarem as teorias foucaultianas, afirmam que o ser humano foi persuadido a acreditar que através da confissão era possível conhecer a si próprio:

A vontade de saber a verdade sobre nós mesmos, própria a nossa cultura, instiga-nos a falar a verdade; as confissões que se sucedem, confissões que fazemos aos outros e a nós mesmos, e essa colocação em discurso instauram uma rede de relações de poder entre aqueles que afirmaram ser capazes de extrair a verdade dessas confissões, através da posse das chaves de interpretação. (DREYFUS; RABINOW, 2010, p. 229)

Talvez uma das motivações de Ricardo ao fazer as suas confissões por intermédio de Lúcio resida exatamente nisso: **conhecer a si próprio**. Ao final da segunda parte da trama, há a passagem de uma cena, cuja importância só perceberemos com clareza ao final do romance, em que Ricardo afirma:

Deteve-se um instante e, de súbito, em outro tom:

- É isto só – disse - *não posso ser amigo de ninguém...* Não proteste... Eu não sou seu amigo. Nunca soube ter afetos – já lhe contei – apenas ternuras. A amizade máxima para mim, traduzir-se-ia unicamente pela maior ternura. E uma ternura traz sempre consigo um desejo caricioso: um desejo de beijar... de estreitar... Enfim: de possuir! Ora eu, só depois de satisfazer os meus desejos, posso realmente sentir aquilo que os provocou. [...] *Logo eu só poderia ser amigo de uma criatura do meu sexo, se essa criatura ou eu mudássemos de sexo.*

“Ah a minha dor é enorme: Todos podem ter amizades, que são o amparo de uma vida, a “razão de uma existência inteira – amizades que nos dedicam; amizades que, sinceramente, nós retribuímos. Enquanto que eu, por mais que me esforce, nunca poderei retribuir nenhum afeto: *os afetos não se materializam dentro de mim!*”

[...]

Não me diga nada... não me diga nada! Tenha dó de mim... muito dó...

[Lúcio] Calei-me. Pelo meu cérebro ia um vendaval desfeito. Eu era alguém a cujos pés, sobre uma estrada lisa, cheia de sol e árvores, se cavasse de súbito um abismo de fogo.

Mas, após instantes, muito naturalmente, o poeta exclamou:

- Bem, já vai sendo tempo de nos irmos embora. (SÁ-CARNEIRO, 1968, p. 68-69, grifo do autor).

A grande confissão da vida de Ricardo, evidentemente, causa furor e algum estranhamento em Lúcio, mas nada que prejudique a amizade e a confiança mútua de ambos. Por vezes, isto é algo que perpassa a narrativa; é como se fossem várias confissões de Ricardo, dentro da grande confissão de Lúcio, que quer declarar sua inocência e, para tanto, precisa descrever uma narrativa de fatos acontecidos anteriormente que expliquem como ele foi acusado de um crime que não cometeu. No terceiro capítulo, contudo, o narrador se preocupa em afirmar que a conversa em que Ricardo fez sua confissão não é retomada por ambos, em momento algum, mas ainda assim, ele nunca a apagou da memória:

No dia seguinte, de novo nos encontrámos, como sempre, **mas não aludimos à estranha conversa da véspera. Nem no dia seguinte, nem nunca mais...** até ao desenlace da minha vida.

Entretanto, a perturbadora confiança do artista não se me varrera da memória. Pelo contrário – dia algum eu deixava de a lembrar, inquieto, quase numa obsessão. (SÁ-CARNEIRO, 1968, p. 71, grifo nosso).

A partir desse ponto da trama, em fins de 1895, Ricardo decide regressar a Portugal e os dois acabam por ficar um ano separados. Mesmo também amando a cidade de Paris, Lúcio decide voltar a Portugal e os dois podem finalmente se reencontrar. É aqui que somos introduzidos a outro personagem, Marta, a esposa de Ricardo. A amizade de Lúcio e Ricardo se intensifica e também a relação de Lúcio com Marta. A partir deste momento, uma obsessão toma de assalto o protagonista: nada se sabe sobre o passado da esposa de seu melhor amigo e ele fica cada vez mais obcecado com a ideia de investigar sobre este passado:

Mas aí, de súbito, uma estranha obsessão começou no meu espírito...

Como que acordado bruscamente de um sonho, uma noite achei-me perguntando a mim próprio:

- *Mas no fim de contas quem é esta mulher?...*

Pois eu ignorava tudo a seu respeito. Onde surgira? Quando a encontrara o poeta? Mistério... Em face de mim nunca ela fizera a mínima alusão ao seu passado, Nunca falara de um parente, de uma amiga. E, por parte de Ricardo, o mesmo silêncio, o mesmo inexplicável silêncio...(SÁ-CARNEIRO, 1968, p. 79, grifo do autor).

A obsessão segue sendo o maior interesse de Lúcio, que, por vezes, começa a duvidar se Marta existe de verdade. Cabe mencionar que embora esta tenha uma importância crucial para a narrativa, ela raramente se pronuncia e é apresentada como um personagem que não age, a não ser por intermédio dos demais personagens, principalmente de Ricardo. Tampouco há uma descrição física da mesma e o narrador chega a comentar que para ela não existe passado, nem futuro, apenas o momento presente:

De maneira que a realidade inquietante era esta: aquela mulher erguia-se aos meus olhos como se não tivesse passado – *como se tivesse apenas presente!*

Em vão tentei expulsar do espírito as idéias afogueadas. Mais e mais cada noite elas se enclavinavam, focando-se hoje toda a minha agonia em desvendar o mistério.

Nas minhas conversas com Marta esforçava-me por obrigá-la a descer no seu passado. Assim lhe perguntava naturalmente se conhecia tal cidade, se conservava muitas reminiscências da sua infância, se tinha saudades desta ou de outras épocas da sua vida... Mas ela – naturalmente também, suponho – respondia iludindo as minhas perguntas; mais: *como se não me percebesse...* (SÁ-CARNEIRO, 1968, p. 80, grifo do autor).

Importante notar que Lúcio discute muito sutilmente a existência ou não de Marta, principalmente quando, mais avançadamente no enredo, comenta que num momento ela simplesmente desaparece, enquanto eles escutam, na casa de Ricardo, um amigo executando uma música ao piano:

Automaticamente os meus olhos se tinham fixado na esposa de Ricardo que se assentara num fauteuil ao fundo da casa, em um recanto, de maneira que só eu a podia ver olhando ao mesmo tempo para o pianista. Longe dela, em pé, na outra extremidade da sala, permanecia o poeta [Ricardo].

E então, pouco a pouco, à medida que a música aumentava de maravilha, eu vi – sim na realidade vi! – a figura de Marta dissipar-se, esbater-se, som a som, lentamente, até que desapareceu por completo. *Em face dos meus olhos abismados eu só tinha agora o fauteuil vazio...* (SÁ-CARNEIRO, 2006, p. 82-83, grifo do autor).

Por mais inverossímil que seja tal acontecimento, devemos recordar aquilo que Lúcio comenta no início da obra: “[...] só digo a verdade – mesmo quando ela é inverossímil”. (SÁ-CARNEIRO, 1968, p.17)

Neste ponto da narrativa, estamos claramente diante de um acontecimento tal qual. Após o desaparecimento de Marta, o protagonista prossegue:

Fui de súbito acordado da miragem pelos aplausos dos auditores que a música genial transportara, fizera fremir, quasi delirar...
E velada, a voz de Ricardo alteou-se:
- Nunca vibrei sensações mais intensas do que perante esta música admirável. Não se pode exceder a emoção angustiante, perturbadora, que ela suscita. São véus rasgados sobre o além – o que a sua harmonia soçobra... **Tive a impressão de que tudo quanto me constitui em alma, se precisou condensar para a estremecer – se reuniu dentro de mim, ansiosamente, em um globo de luz...** (SÁ-CARNEIRO, 1968, p. 83, grifo nosso).

Marta desaparece exatamente no momento em que Ricardo declara o quanto a música lhe causa total emoção. Tal situação faz com que tudo que faça parte dele se reúna. Esta é outra passagem que só ganhará sentido mais amplo quando Ricardo revelar sua real relação com a esposa, mais ao final do romance.

Seguindo o enredo, Lúcio admite: “De resto eu apenas sabia que se tratara de uma alucinação, porque era impossível explicar o estranho desaparecimento por qualquer outra forma”. (SÁ-CARNEIRO, 1968, p. 84).

A obsessão de Lúcio acaba por resvalar no interesse dele em Marta, o que culmina num tórrido caso de amor entre ambos:

O mistério era essa mulher. Eu só amava o mistério...
Eu amava essa mulher! Eu queria-a! eu queria-a!...
[...]
E só depois de tantos requintes de brasa, de tantos êxtases perdidos – sem forças para prolongarmos as nossas perversões – nos possuímos realmente.
Foi uma tarde triste, chuvosa e negra de fevereiro. Eram quatro horas. Eu sonhava dela quando, de súbito, a encantadora surgiu na minha frente...
Tive um grito de surpresa. Marta, porém, logo me fez calar com um beijo mordido...
Era primeira vez que vinha a minha casa, e eu admirava-me, receoso da sua audácia. Mas não lho podia dizer: ela mordida-me sempre...
.....
.....
Por fim os nossos corpos embaralharam-se, oscilaram perdidos numa ânsia ruiva...
... E em verdade não fui eu que a possuí – ela toda nova, ela sim, é que me possuiu... (SÁ-CARNEIRO, 1968, p. 92-96, grifo nosso).

Interessante perceber a maneira como o ato sexual é descrito, através de vários pontos grafados, não de maneira direta, mas insinuando que teria acontecido. É relevante observar também que Lúcio faz questão de afirmar que em verdade foi

possuído por Marta, o que é de suma importância para a análise que pretendemos propor neste capítulo.

Ainda persiste a pergunta sobre o passado não revelado de Marta e, mesmo assim, o caso dos dois continua, tanto que Lúcio deixa claro não sentir culpa pelos seus atos:

À noite, como de costume, jantei em casa de Ricardo. Muito curiosa a disposição do meu espírito; nem o mínimo remorso, o mínimo constrangimento – nuvem alguma. Pelo contrário, há muito me não via tão disposto. O próprio meu amigo o observou (SÁ-CARNEIRO, 1968, p. 96)

As coisas complicam-se quando Marta rareia as visitas que fazia à casa do amante e este se dá conta de que ela teria um terceiro alguém:

Ai, quanto eu não daria por conhecer o seu outro amante... os seus outros amantes... Se ela me contasse os seus amores livremente, sinceramente, se eu não me ignorasse as suas horas – todo o meu ciúme desapareceria, não teria razão de existir. Com efeito, se ela não se ocultasse de mim, *se apenas se ocultasse dos outros*, eu seria o primeiro. Logo, só me poderia envaidecer; de forma alguma me poderia revoltar em orgulho. Porque a verdade era essa, atingira: todo meu sofrimento provinha apenas do meu orgulho ferido. (SÁ-CARNEIRO, 1968, p. 121, grifo do autor).

A dúvida de quem seria o tal amante é logo revelada: Sérgio Warginsky, um personagem secundário grande amigo de Ricardo e um dos desafetos do narrador, o que gera ira no mesmo por conta disso:

E dar-se-ia o mesmo com Sérgio? Oh sem dúvida... *Ricardo estimava-o tanto...*

.....
O mais infame, o mais inacreditável, porém, era que sabendo ele, a sua amizade, as suas atenções, por mim e pelo russo aumentassem a cada... Que ele soubesse e entanto se calasse, por muito amar a sua companheira e, acima de tudo, não a querer perder – ainda se admitia. Mas então, ao menos, que mostrasse uma atitude nobre – que nos não adulasse, que não nos acariciasse. (SÁ-CARNEIRO, 1968, p. 134, grifo do autor).

Isto provoca o afastamento de Marta²⁴ e, por conseguinte, do próprio Ricardo. No entanto, a grande raiva de Lúcio provém do amigo, que mesmo sabendo dos dois casos, nada teria feito para impedir:

Ah! como tudo isto me revoltava! Não propriamente pela sua atitude; antes pela sua falta de orgulho. Eu não soube nunca desculpar uma falta de orgulho. E sentia que toda minha amizade por Ricardo de Loureiro soçobrara hoje em face da sua baixeza. A sua baixeza! Ele que tanto me gritara ser o orgulho a única qualidade cuja ausência não perdoava em um carácter... (SÁ-CARNEIRO, 1968, p. 134)

E a raiva se intensifica:

Mas voltei por fim à minha calma, e, perante o meu antigo amigo, só me restou o meu nojo, o meu ódio, o meu tédio, e um desejo ardente de lhe escarrar na cara toda a sua indignidade, toda a sua baixeza, clamando-lhe: - Olha que fomos amantes *dela*... eu e todos nós, ouves? *E todos sabemos que tu já o sabes!*... (SÁ-CARNEIRO, 1968, p. 138, grifo do autor).

Tal sentimento só é confidenciado mais ao final da narrativa, quando ambos se reencontram. Lúcio declara todo o seu amargor e chegamos ao clímax, no qual Ricardo revela a grande confissão que norteia as motivações do suposto crime que fez com que o protagonista passasse dez anos na cadeia.

O amigo então confessa:

[...] Pois não te lembras já, Lúcio, do martírio da minha vida? Esqueceste-o?... Eu não podia ser amigo de ninguém... não podia experimentar afectos [...] Dedicavas-me um grande afeto, eu queria vibrar esse teu afeto – isto é: retribuir-to (sic); e era-me impossível!... Só te beijasse, se te enlaçasse, se te possuísse... Ah! Mas como *possuir* uma criatura do nosso sexo? [...] Uma noite, porém [...] Achei-A, sim, *criei-A! criei-A!* [...] Ela é só minha entendes? [...] Mande-i-A ser tua! (SÁ-CARNEIRO, 1968, p. 150, grifo do autor).

Na sequência, ele afirma que também era muito amigo de Sérgio, por isso Marta também se deitara com ele, sendo essa a justificativa para o terceiro homem na sua vida.

O enredo segue e Ricardo leva o amigo até sua casa, onde encontram Marta. O esposo, sem pensar, dá um tiro à queima-roupa. Contudo, não é ela quem morre:

²⁴ Lúcio refere que se deitar com uma mulher, que já se deitara com um desafeto seu seria como se deitar com o desafeto: “Se esse amante que eu ignorava fosse alguém que me inspirasse um grande nojo?... Podia muito bem ser assim, num pressentimento, tanto mais que – já o confessei – ao possuí-la, eu tinha a sensação monstruosa de possuir também o corpo masculino desse amante”. (SÁ-CARNEIRO, 1968, p. 124)

[...] *Quem jazia estirado junto da janela, não era Marta! – não – era o meu amigo, era Ricardo... E aos meus pés – sim aos meus pés! Caíra o seu revólver ainda fumegante!*

Marta, essa desaparecera, evolara-se em silêncio, como se extingue uma chama... (SÁ-CARNEIRO, 1968, p. -154, grifo do autor).

Lúcio finda a sua confissão, sinalizando que não teria como declarar sua inocência, pois: “Com o inverossímil, ninguém se justifica. Por isso me calei” (SÁ-CARNEIRO, 1968, p. 155).

A hipótese que talvez melhor explicaria a relação aqui presente entre **o Eu** e **o Outro** na obra, é que Ricardo e Marta são a mesma pessoa²⁵. Suas confissões, por intermédio de Lúcio, justificariam a criação desse duplo. Em vários momentos do enredo isso fica evidente, primeiramente quando Marta sugere a Ricardo que beije o amigo:

E Marta:

- Que beijo tão desengraçado! Parece impossível que ainda não saiba dar um beijo... Não tem vergonha? Anda, Ricardo, ensina-o tu...

Rindo, o meu amigo ergueu-se, avançou para mim... tomou-me o rosto... beijou-me...

.....
O beijo de Ricardo fora igual, exatamente igual, tivera a mesma cor, a mesma perturbação que os beijos da minha amante. Eu sentira-o da mesma maneira. (SÁ-CARNEIRO, 1968, p. 109, grifo do autor).

Lúcio afirma que o beijo era igual o dela, que se sentira exatamente da mesma forma. Sendo o mesmo beijo, então poderia ser a mesma pessoa. No clímax da trama, Ricardo profere a seguinte confissão: “[Sobre Marta] Compreendemo-nos tanto, que Marta é como se fora a minha própria alma! Pensamos da mesma maneira; igualmente sentimos. Somos nós-dois...” (SÁ-CARNEIRO, 1968, p. 150). Esse trecho talvez confirme a razão do primeiro desaparecimento da esposa, do qual tratamos anteriormente. O esposo, extremamente tocado pelas sensações que uma música lhe causa, afirma que a emoção foi tamanha que por um momento acaba por unir todas as partes de sua alma, entrando numa espécie de transe. Como Marta é seu duplo, uma parte de sua alma, parece natural que ela desapareça

²⁵ Evidentemente esta não é uma questão de fácil resolução no que tange à fortuna crítica da obra. Quadros (1994), por exemplo, defende que Ricardo e Marta seriam desdobramentos de Lúcio. Alcaraz (2005), por sua vez, acredita que Marta seria uma obra de arte do artista Ricardo, “a arte transcende, a subjetividade, materializando-se em Marta, criação do artista Ricardo” (p. 9). O que nos interessa não é apresentar um visionamento que reduza a discussão, mas sim, uma nova possibilidade de análise.

do plano físico e se une a Ricardo, quando este se vê impelido a juntar todas as partes do seu ser para dentro de si.

Em outro ponto da trama, Lúcio reafirma que o beijo de ambos era sentido por ele da mesma forma: “E ao penetrar-me esta idéia alucinadora, eu lembrava-me sempre de que o beijo de Ricardo, esse beijo, masculino, me soubera às mordeduras de Marta: tivera a mesma cor, a mesma perturbação...” (SÁ-CARNEIRO, 1968, p. 112)

Estes fatos fazem crer que, na verdade, Ricardo e Marta são a mesma pessoa e Lúcio insinua, em outro ponto da narrativa, que ela nunca divergia do pensamento do marido e, por conta disso, era como se fosse uma extensão dele:

Marta misturava-se por vezes nas nossas discussões, e evidenciava-se de uma larga cultura, de uma finíssima inteligência. Curioso que a sua maneira de pensar nunca divergia da do poeta [Ricardo]. Ao contrário: integrava-se sempre com a dele reforçando, aumentando em pequenos detalhes as suas teorias, as suas opiniões. (SÁ-CARNEIRO, 1968, p. 75)

Ainda sobre essa simbiose Ricardo–Marta, quando Lúcio retorna a Portugal e ele e Ricardo se reencontram, o narrador comenta:

Ricardo esperava-me na estação.
Mas como o seu aspecto físico mudara nesse ano que estivéramos sem nos ver!
As suas feições bruscas haviam amenizado, acetinado – *feminilizado*, eis a verdade – e detalhe que mais me impressionou, a cor dos seus cabelos esbatera-se também. Era mesmo talvez desta última alteração que provinha, fundamentalmente, a diferença que eu notava na fisionomia do meu amigo – *fisionomia que se tinha difundido*. Sim, porque fora esta a minha impressão total: os seus traços fisionômicos haviam-se dispersado – *eram hoje menores*. (SÁ-CARNEIRO, 2006, p. 72, grifo do autor).

A feminilização sugerida por Lúcio talvez seja a maneira que a obra encontra de lidar com um suposto romance homossexual sugerido pela narrativa: Ricardo era em verdade apaixonado por Lúcio, daí a criação daquela que seria uma segunda face do **Outro**: Marta, essa sim, mulher, presa a diferentes convenções sociais da

época²⁶ no que se referiam a esta situação. Sua criação se faz necessária para que Ricardo possa se relacionar com um homem, ainda que o livro toque em outro tema tabu para o contexto: o adultério²⁷.

Ambos são supostamente o mesmo personagem, pois Ricardo não pode ceder aos desejos homoafetivos, quando confessa que só poderia ser amigo de outro homem se ambos trocassem de sexo. Ele revela que na verdade sente o desejo de possuir o amigo, mas como isso é considerado imoral no contexto em que a obra se passa, a solução proposta é a de se tornar mulher para poder se entregar à individualidade e, desta maneira, possuir e poder ser de fato amigo de Lúcio, visto que o poeta confessara páginas anteriores que jamais conseguiria experimentar a plenitude de afeição por alguém a menos que viesse a experimentar a maior:

ternura. E uma ternura traz sempre consigo um desejo caricioso: um desejo de beijar... de estreitar... Enfim: de possuir! [...] *Logo eu só poderia ser amigo de uma criatura do meu sexo, se esta criatura ou eu mudássemos de sexo.* (SÁ-CARNEIRO, 1968, p. 69, grifo do autor).

De fato, conforme já mencionado, Lúcio salienta que quem o possuiu foi Marta e não o contrário. Sendo assim, se assumimos que Marta e Ricardo são um só, então foi Ricardo quem o possuiu, para além do desejo carnal que poderia sentir por ele, há a necessidade de mudar de sexo para exercer a afeição pelo amigo. Tudo indica que, ele se encontra em crise identitária, sem conseguir se incluir nos preceitos sociais e sem conseguir experimentar a plenitude de afeição por alguém. Não podendo por conta daquilo que confessa a Lúcio como “a maior dor” (SÁ-CARNEIRO, 1968, p. 68) de sua vida, Ricardo recorre à criação deste duplo para poder experienciar a afeição que não conseguia vivenciar sem esse desdobramento

²⁶ As convenções sociais para a sociedade são responsáveis por manter as estruturas de poder e os indivíduos controlados para que permaneçam dóceis, úteis e mantenham as estruturas sociais intocadas (FOUCAULT, 2007). Tais convenções no contexto da sociedade burguesa de meados do século XIX e início do século XX são ainda mais contundentes e importantes, elas mantêm o status que a sociedade precisa ter: o homem, como provedor da casa; a mulher como a senhora do lar, aquela que deve cuidar da família e as crianças subjugadas às vontades dos mais velhos (HOBBSAWN, 2015). Não há espaço, nessa sociedade, para o sexo de maneira desregulada, ou para qualquer tipo de relação amorosa que não seja estritamente entre um homem e uma mulher (FOUCAULT, 1979). Daí a necessidade de que, para Ricardo poder ceder ao desejo de possuir, de estreitar suas relações com Lúcio, criar um duplo de si, uma mulher, podendo essa sim então viver um caso com o amigo.

²⁷ Sobre a questão do adultério neste contexto, Hobsbawn (2015) afirma: “[...] um comportamento francamente duplo era aceito: castidade para mulheres solteiras e fidelidade para as casadas, a caça livre de todas as mulheres (exceto talvez as filhas casadoiras das classes médias e altas) por todos os jovens burgueses, solteiros e uma infidelidade tolerada para os casados” (p.325), assim o adultério de Marta, não seria socialmente aceito.

ou, conforme acreditamos, um interesse afetivo/sexual reprimido que teria por Lúcio, afinal, isso se dá exatamente por meio de uma figura feminina.

Michel Foucault (2003) discorre que para os gregos haveria uma distinção entre um amor homossexual ou um amor heterossexual. Porém, Foucault (1979) também afirma que a história da sexualidade supõe duas rupturas, dois momentos em que os mecanismos de repressão atuaram de maneira diferenciada a meio de cercear – ou não – os determinados desejos sexuais – entre eles a homossexualidade – que poderiam causar algum tipo de problema na ordem vigente da época:

Uma [das rupturas] no decorrer do **século XVII: nascimento das grandes proibições, valorização exclusiva da sexualidade adulta e matrimonial, imperativos de decência, esquiva obrigatória do corpo, contenção e pudores imperativas da linguagem**; a outra no século XX; menos ruptura, aliás, do que inflexão da curva: começado a afrouxar. (FOUCAULT, 1979, p. 109, grifo nosso).

De fato, entre o século XVII e o início do XX, a sexualidade humana foi marcada por proibições, ora do ponto de vista moral/religioso, ora do ponto de vista biológico/científico. A esse respeito, ele declara:

Na mesma época, a análise da hereditariedade colocava o sexo (as relações sexuais, as doenças venéreas, as alianças matrimoniais, as perversões) em posição de “responsabilidade biológica” com relação a espécie; não somente o sexo podia ser afetado por suas próprias doenças mas, se não fosse controlado, podia transmitir doenças ou criá-las para as gerações futuras [...] **A medicina das perversões e os programas de eugenia foram, na tecnologia do sexo, as duas grandes inovações da segunda metade do século XIX.** ²⁸ (FOUCAULT, 1979, p. 111-112, grifo nosso).

Dessa forma e, considerando que a homossexualidade era inclusive vista como patologia até pelo menos o início da década de 1990²⁹, Ricardo, um homem

²⁸ A *Confissão de Lúcio* se passa exatamente entre as duas rupturas que Foucault cita, o enredo principia em fins do século XIX e se finda já em 1900 no início do século XX, quando de certa forma as proibições foram sendo atenuadas. Isto talvez explique por que Lúcio, ao final do romance, embora estupefato com a confissão de Ricardo, aja com certa naturalidade frente à talvez possibilidade de que, se Ricardo e Marta forem de fato a mesma pessoa, tenha tido um caso com outro homem.

²⁹ Sobre esse aspecto, Mendes (2007) afirma: “[...] o cristianismo, as ciências médicas e a sexologia inicialmente definiram a homossexualidade como uma patologia, um desvio da conduta sexual normal, buscando deste modo mudá-la para o ‘padrão’ dominante vigente da heterossexualidade. Mais recentemente, a 10ª edição da classificação internacional de doenças – CID-10 (OMS, 1993) e a quarta edição do manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais – DSM (APA, 1995), excluíram a homossexualidade da classificação de ‘doença’ ”(p. 250).

burguês não se sentiria confortável em ceder aos desejos que tinha – neste caso, a questão homoafetiva – pois os mesmos eram reprimidos, inclusive por ele mesmo. Daí a necessidade de que, para conseguir vivê-los, crie um **Eu** feminino que segue a ordem social e respeita as proibições impostas pela sociedade.

Com a morte de Ricardo, o próprio Lúcio não sabe bem o que aconteceu, pois Marta some e ele é preso pelo crime que declara não ter cometido. Ele então dá início à sua confissão a fim de nos convencer de que fora preso injustamente:

Quando pude raciocinar, juntas duas idéias, em suma: quando despertei deste pesadelo alucinante, infernal, que fora só a realidade, *a realidade inverossímil* – achei-me preso num calabouço do Governo Civil, guardado à vista por uma sentinela... (SÁ-CARNEIRO, 1968, p. 154, grifo do autor).

Considerando o fato de que Lúcio (o Eu) e Ricardo (o Outro) confessam, nós leitores acabamos por acreditar no que eles proferem, ainda que sejam fatos inverossímeis. Ambas as confissões também se inserem na crise da modernidade, permeada pelo contexto da obra e, a respeito da grande dificuldade de se inserir em sociedade, Lúcio declara:

Não comprava jornais portugueses. Se vinha no Matin qualquer telegrama de Lisboa, não o lia; e assim, em verdade quâsi triunfara esquecer-me de quem era...**Entre a multidão cosmopolita, criava-me alguém sem pátria, sem amarras, sem raízes em todo o mundo.**
- Ah! que venturoso eu fora se não tivesse nascido em parte nenhuma e entretanto existisse... – lembrei-me muita vez estranhamente, nos meus passeios solitários pelos bulevares, pelas avenidas pelas grande praças.
(SÁ-CARNEIRO, 1968, p.136, grifo nosso).

Um homem imerso numa sociedade cosmopolita, mas que se sente deslocado dela: é exatamente assim que Lúcio descreve sua relação com o mundo. A respeito disso, devemos considerar o que apresenta Marshall Berman (1997, p. 15-16):

As pessoas que se encontram em meio a esse turbilhão estão aptas a sentir-se como as primeiras, e talvez as últimas, a passar por isso; [...]O turbilhão da vida moderna tem sido alimentado por muitas fontes: grandes descobertas nas ciências físicas, com a mudança da nossa imagem do universo e do lugar que ocupamos neles; a industrialização da produção, que transforma conhecimento científico em tecnologia, cria novos ambientes humanos e destrói os antigos, acelera o próprio ritmo de vida, gera novas formas de poder corporativo e de luta de classes; [...] rápido e muitas vezes catastrófico crescimento urbano; sistemas de comunicação de massa, dinâmicos em seu desenvolvimento, **que embrolham e amarram, no mesmo pacote, os mais variados indivíduos e sociedades.** [...] (grifo nosso).

Lúcio está imerso nessa sociedade que prega o que Berman (1997) chama de “modernização”, conceito que atinge a sociedade como um todo, passando pela questão científica, política e interferindo na vida individual das pessoas. Porém, a despeito de todo o progresso que a modernização traria ao final do século XIX e início do século XX, ele sente-se perdido na relação que estabelece entre si próprio – o **Eu** – e o restante do mundo – neste caso **O(s) Outro(s)** –, tanto que gostaria, se possível, de se alhear de tudo, inclusive fragmentando e perdendo a própria identidade.

3. 1 O TERCEIRO VÉRTICE: GERVÁSIO VILA-NOVA.

Existe um terceiro vértice na relação de Lúcio e Ricardo que precisa ser levado em conta no discurso **Eu x Outro** presente no texto; trata-se da figura de Gervásio Vila-Nova, amigo dos dois e o personagem responsável pela ligação de ambos. Gervásio e Lúcio se conhecem quando ambos estavam envolvidos nos meios artísticos, o que os levou a se tornarem grandes amigos. Lúcio o descreve da seguinte forma: “Curiosa personalidade essa de grande artista falido, ou antes, predestinado a falência” (SÁ-CARNEIRO, 1968, p.19). Ambos são homens modernos, numa sociedade moderna em crise. Gervásio, nas palavras de Berman (1997): ousa individualizar-se³⁰, conhece diversos artistas, está inserido no meio artístico parisiense, tem opiniões bem fundamentadas, tem conhecimento de literatura, de música. “Porém, a verdade é que em redor da sua figura havia uma auréola Gervásio Vila-Nova era aquele que nós olhamos na rua, dizendo: ali, deve ir *alguém*” (SÁ-CARNEIRO, 1968, p.20, grifo do autor). É perceptível, entretanto, certo tom de ironia na maneira como Lúcio descreve algumas das opiniões do amigo:

Era uma das scies de Gervásio Vila-Nova: elogiar uma pseudo-escola literária de última hora – *O Selvagismo*, cuja novidade residia em os seus livros serem impressos sobre diversos papéis e com tintas de várias cores, numa estrambótica disposição tipográfica [...] De resto, até aí, parece que apenas se publicar um livro dessa escola. Certo poeta russo de nome

³⁰ O próprio Berman (1997) também salienta que: “De outro lado, esse ousado indivíduo precisa desesperadamente de um conjunto de leis próprias, precisa de habilidades e astúcias, necessárias à autopreservação, à auto-imposição, à auto-afirmação, à autolibertação. As possibilidades são ao mesmo tempo gloriosas e deploráveis”. (p.21) Com isso Berman, apresenta uma síntese do homem moderno: contraditório e intimamente ligado à necessidade de encontrar uma unidade em meio a desunidade. Essa síntese pode perfeitamente se adequar não somente a Gervásio, mas também a Lúcio e Ricardo.

arrevesado. Livro que Gervásio seguramente não lera, mas que todavia se não cansava de exaltar gritando-o assombroso, genial...(SÁ-CARNEIRO, 1968, p. 23, grifo do autor).

Não que Gervásio seja simplesmente apresentado como uma espécie de mentiroso, ou de alguém que simplesmente conte vantagem, longe disso, trata-se de um homem de destaque na sociedade; alguém cujas opiniões precisam ser levadas em conta. Ele não é casado, não segue nenhum dos ideais burgueses. Lúcio afirma isso: “De resto, era outro traço característico em Gervásio: construir as individualidades como lhe agradava que fosse, e não as ver como realmente eram”. (SÁ-CARNEIRO, 1968, p.29-30)

Este personagem vive as próprias individualidades de maneira que o protagonista fica encantado. A relação dos dois era tal qual a de Lúcio e Ricardo, e justamente por intermédio dele que os dois tornam-se amigos. Em outro ponto da trama, Gervásio confessa:

- Ah, pelo meu lado, confesso que os adoro... Sou todo ternura por eles. Sinto tantas afinidades com essas criaturas... como também sinto com os pederastas... com as prostitutas... Oh! É terrível, meu amigo, terrível... Eu sorria apenas. Estava já acostumado. Sabia bem o que significava tudo aquilo. Isto só: *Arte*.
(SÁ-CARNEIRO, 1968, p.28, grifo do autor).

O personagem afirma sentir muita afinidade com os pederastas, como eram chamados os homossexuais neste contexto. Assim sendo, ele apresenta de maneira sutil o comportamento homossexual e se sente próximo a este. Vila-Nova cita tal confissão logo após perguntar o que Lúcio achava da mulher americana que haviam conhecido na véspera³¹. Segundo ele, a americana:

-Sabe, tenho estreitado relações com a nossa americana. É na verdade uma criatura interessantíssima E muito artista... Aquelas duas pequenas são amantes dela. É uma grande sáfica.
- Não...
- Asseguro-lhe. (SÁ-CARNEIRO, 1968, p.31)

Ele, ao contrário até mesmo do próprio Lúcio, age com total naturalidade frente a essa informação. Os dois e Ricardo vão à casa da mulher e participam da festa, sendo tudo novamente tratado com naturalidade. Não podemos, no entanto,

³¹ É na festa desta mesma mulher que Lúcio e Ricardo se conhecem.

esquecer que a repressão sexual da homossexualidade, conforme mencionamos previamente, da qual tratou Foucault, não estava limitada à homossexualidade masculina, mas também à feminina. É por intermédio de Gervásio que a narrativa trata do assunto da maneira mais sutil possível. Após isso, o personagem praticamente desaparece da história;

Decorrido um mês, eu e Ricardo éramos não só dois companheiros inseparáveis, como também dois amigos íntimos, sinceros, entre os quais não havia mal-entendidos, nem quase já segredos.

O meu convívio com Gervásio Vila-Nova cessara por completo. (SÁ-CARNEIRO, 1968, p.45, grifo nosso).

Ele apenas é lembrado novamente numa passagem curta, em que Lúcio explica o que ocorreu com ele e o compara com outro personagem:

Era um belo rapaz de vinte e cinco anos, Sérgio Warginsky. Alto e elancado, o seu corpo evocava o de **Gervásio Vila-Nova, que há pouco, brutalmente se suicidara, arremessando-se para debaixo dum comboio.** Os seus lábios vermelhos, petulantes, amorosos, guardavam uns dentes que as mulheres deveriam querer beijar – os cabelos de um loiro arruivado caíam-lhe sobre a testa em duas madeixas longas, arqueadas. (SÁ-CARNEIRO, 1968, p.76, grifo nosso).

O suicídio de Gervásio Vila-Nova é tratado como um fato meramente ilustrativo. Lúcio conta em meio a uma comparação quando explica de quem se trata Sérgio Warginsky, o segundo amante de Marta. O protagonista aparentemente não se abala com a informação, ele simplesmente a relata.

A trama trata da condição do homem moderno do século XIX e início do XX, principalmente na condição de um homem que não pode ceder aos próprios impulsos sexuais e ao desejo que sente. A presença do terceiro vértice interfere na maneira como a narrativa pretende discutir os temas e a realidade de sua época. Afinal, Gervásio é um dos personagens que trata da homossexualidade, seja na admiração que sente pelos homossexuais, seja na relação que cria com uma mulher também homossexual, e o faz de maneira absolutamente natural. A relação desses personagens com o meio artístico, as discussões, os distanciamentos que ambos experimentam na sociedade moderna, justificam aparentemente a necessidade da concessão de voz a mais de um narrador: estamos diante de uma sociedade plural, não fechada em uma única opinião, por isso muito provavelmente Lúcio concede voz ora a Gervásio, ora a Ricardo.

A relação de alteridade entre o **Eu x Outro**, na qual o Eu só existe porque existe um Outro atuando de maneira complementar (LEVINAS, 1980), apenas confirma a necessidade do narrador conceder voz a mais de um personagem, ainda que todos tentem exercer a sua individualidade, em meio a uma sociedade que prega contradições, oposições e dualismos. (BERMAN, 1997).

Nesse ínterim, embora as teorias foucaultianas nos ajudem a compreender que, seguramente, estamos diante de personagens que falam a verdade, ainda que admitam que ela não seja verossímil, parece pouco importar de fato quem fala a verdade ou não, quem mente ou não, ou, mais do que isso, parece pouco importar se existe de fato uma conclusão a que devemos chegar: Ricardo e Marta são de fato a mesma pessoa?

Ao final do romance, Lúcio anuncia que os dez anos que ficou preso passaram-se como dez dias. Julgado e condenado, ele afirma:

Entanto devo acentuar que sobre meu julgamento, conservo reminiscências muito indecisas. A minha vida ruíra toda no instante em que o revólver de Ricardo tombara aos meus pés. Em face a tão fantástico segredo, eu abismara-me. Que me fazia pois o que volteava à superfície?... Hoje, a prisão surgia-me como um descanso, *um termo...* (SÁ-CARNEIRO, 2006, p. 125, grifo do autor).

Dos dez anos que passou no cárcere, Lúcio tece reflexões sobre a sua vida e, mais ao final do romance, afirma:

Acho-me tranqüilo. [...] Não me preocupa o futuro. O meu passado, ao revê-lo, surge-me como passado dum outro. *Permaneci, mas já não me sou*. E até a morte real, só me resta contemplar as horas e esgueirar-se em minha face... *A morte real* – apenas um sono mais denso. Antes, não quis porém deixar de escrever sinceramente, com a maior simplicidade, a minha estranha aventura. Ela prova como um inocente, muita vez, se não pode justificar, porque a sua justificação é inverossímil, *embora verdadeira*. Assim, eu, para que lograsse ser acreditado, tive primeiro que expiar, em silêncio, durante dez anos, um crime que não cometi... A vida... (SÁ-CARNEIRO, 1968, p. 160, grifo do autor).

Com isso, observamos que o personagem teve de pagar uma penitência, ficar preso por um crime – que ele afirma que não cometeu – para que se purificasse e, com isso, deixasse de viver. Ainda que o enredo termine com várias perguntas sem resposta, não podemos deixar de nos apiedar com a confissão do narrador-protagonista e de confiar nele, mesmo sendo uma versão dos fatos narrados, isto é, a versão de Lúcio. O processo de concessão de voz do **Eu** aos **Outros** da narrativa

confirma o caráter de dualidade tão presente nesta sociedade retratada na obra de Sá-Carneiro.

4 O EU E O OUTRO EM AMBAS AS NARRATIVAS: QUATRO QUESTÕES NORTEADORAS.

Como constatamos, a relação **Eu x Outro** presente nas obras aqui analisadas acaba por aumentar os níveis interpretativos do texto, gerando novos desdobramentos na leitura de ambas as obras. Neste capítulo nos depararemos com quatro questões relativas à análise destas obras, como mencionado na introdução. A primeira questão que abordamos – inclusive, de forma analítica nos dois primeiros capítulos desta pesquisa - é o *processo de concessão de voz* presente em ambas as narrativas ,e chamaremos essa primeira questão de **questão primeira**: Silvestre concede a voz a Marcolina, da mesma forma que Lúcio concede a voz a Ricardo. Assim, conforme Levinas (1980) declara, esse encontro se dá através da linguagem. Silvestre escuta a confissão de Marcolina e a deixa falar; Lúcio conversa com Ricardo, o deixa confessar, seus medos, anseios, sua relação com o mundo em que vive.

Ao aproximar essas duas narrativas, pretendemos propor uma discussão a respeito desses narradores em primeira pessoa e seus desdobramentos narrativos: são narradores (Silvestre e Lúcio) que acabam por recorrer a uma estratégia narrativa em que decidem ceder espaço a outro personagem, cada qual por uma motivação própria. Na narrativa de Camilo, parece que a voz do autor empírico – o autor real – sobrepõe o texto ficcional³²: existe uma crítica social à classe burguesa, que não pode se realizar de qualquer maneira. Supõe-se, entretanto, que o autor precisa tomar cuidado em como a apresenta, afinal, a classe burguesa que está sendo criticada é a mesma que consome sua literatura. Podemos, obviamente, ler a obra sem pensar no papel de Camilo como autor desta narrativa. Ainda assim, a crítica social presente é evidente, nos remetendo ao contexto de produção

³² Quando nos referimos à ficção, partimos da definição de Juan José Saer (1991) que argumenta que a ficção não é “uma reivindicação do falso” (p.2) mas algo que possui um caráter duplo entre o real e o imaginário, algo que não solicita crédito enquanto verdade, mas sim enquanto ficção. (SAER, 1991). Ainda sobre essa questão, Umberto Eco (2012) também afirma: “A norma básica para se lidar com uma obra de ficção é a seguinte: o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional, que Coleridge chamou de ‘suspensão de descrença’. O leitor tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras [...] o autor simplesmente finge dizer a verdade. Aceitamos o acordo ficcional e fingimos que o que é narrado de fato aconteceu” (p.81)

camiliano. Afinal, o próprio Silvestre, que podemos ler como personificação da sociedade, critica-a.

Já em Sá-Carneiro, a obra pretende recorrer à temática das artes e do duplo para mostrar o universo caótico no qual seus personagens estão inseridos e a dificuldade em lidar com esse mundo. A biografia de Sá-Carneiro poderia nos fazer pensar que existiria uma reflexão de seus problemas pessoais inseridos na obra. Entretanto, não é esse o objetivo da nossa análise. A narrativa termina com várias perguntas sem respostas, deixando ao leitor grande parte do trabalho final de análise e reflexão suscitadas pelo livro.

O Outro (Marcolina-Ricardo) só existe enquanto no Eu (Silvestre-Lúcio): um depende inteiramente do seguinte para existir dentro do texto ficcional. Desse modo, ambas as narrativas se estabelecem com base nessa relação: Um Eu na dependência de sua existência ao lado do Outro.

4. 1 A QUESTÃO DO ROMANCE AUTOBIOGRÁFICO E A VOZ DO AUTOR

A segunda questão que abordamos em nossa análise, a qual chamaremos de **questão segunda**, se refere a uma classificação das ficções e como estas são interferidas pela voz do autor. Antes de mais nada, nossa primeira preocupação é a de diferenciar as categorias de autor x narrador. Para tanto, recorremos a Umberto Eco em seu livro *Seis passeios pelos bosques da ficção* (2012), que discute esses temas. Para ele, existe uma separação muito clara em relação ao autor empírico da obra (no caso de nossa análise: Camilo Castelo Branco ou Mário de Sá-Carneiro) e o autor/narrador da obra ficcional (Silvestre ou Lúcio). Eco categoriza o autor empírico em oposição ao autor modelo³³. Evidentemente, como estamos diante de romances **autobiográficos ficcionais**, não se tratam de autobiografias destes autores, mas sim autobiografias ficcionais criadas por estes autores, como apontamos ao recorrermos à tipologia de Northrop Frye (2014).

A questão relativa à conceituação destas obras não é de fácil resolução. Para complementar nossa discussão, trazemos Philippe Lejeune em seu livro *O Pacto*

³³ Eco (2012) categoriza esses conceitos definindo o autor modelo como aquele que, de fato, organiza, *monta* a história, em contraposição ao autor empírico, que se refere a quem nós *achamos* que monta a história. Por fim, é o narrador quem *conta* a história ao público.

Autobiográfico (2014), que discute teoricamente o que seria a autobiografia e sua aproximação com o que seria uma autobiografia ficcional:

No caso do nome fictício (isto é, diferente do nome do autor) dado um personagem que conta sua vida [...] esse texto não é uma autobiografia, já que esta pressupõe, em primeiro lugar uma identidade assumida na enunciação [...] Esses textos entrariam na categoria do “romance autobiográfico”. Chamo assim todos os textos de ficção em que o leitor pode ter razões de suspeitar, a partir das semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre autor e personagem, mas que o autor escolher negar essa identidade, ou pelo menos, não afirmá-la (p. 29, grifo do autor).

Conceituando a autobiografia e suas características, o autor afirma que se trata de uma:

Narrativa retrospectiva em prosa em que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade. Nesta definição, entram em jogo elementos pertencentes a quatro categorias diferentes:

1. Forma de linguagem
 - a) narrativa
 - b) em prosa
 2. Assunto tratado: vida individual, história de uma personalidade.
 3. Situação do autor: identidade do autor (cujo nome remete a uma pessoa real) e do narrador.
 4. Posição do narrador:
 - a) identidade do narrador e do personagem principal
 - b) perspectiva retrospectiva da narrativa.
- É uma autobiografia toda a obra que preenche ao mesmo tempo as condições indicadas em cada uma dessas categorias. (LEJEUNE, 2014, p. 17)

Tanto *Coração, Cabeça e Estômago* quanto *A Confissão de Lúcio* preenchem satisfatoriamente essas condições, com exceção do ponto 3 elencado por Lejeune, pois não tratam da retrospectiva em prosa da vida de uma pessoa real, mas de personagens ficcionais. Contudo, quando se depara com o problema da aproximação da autobiografia com a autobiografia ficcional, o autor declara:

Como distinguir a autobiografia do romance autobiográfico? **Tenho de confessar que, se nos ativermos a análise interna do texto, não há diferença.** Todos os procedimentos que a autobiografia utilizada para nos convencer da autenticidade do relato podem ser – e muitas vezes o foram – imitados pelo romance. (LEJEUNE, 2014, p. 30, grifo nosso)

Percebe-se que a diferença é apenas na questão de nomenclatura dos conceitos esboçados por Lejeune, tratando-se, portanto, de dois gêneros equivalentes. Ainda sobre essa questão, é importante que fique claro que: “Uma

ficção autobiográfica pode ser ‘exata’ – o personagem se parece com o autor – e uma autobiografia pode ser ‘inexata’ – o personagem apresentado difere do autor” (LEJEUNE, 2014, p.31). Neste sentido, as obras aqui analisadas são ficções autobiográficas exatas: o autor do livro das memórias de Silvestre trata-se do próprio Silvestre, inclusive porque seu Editor nos dá a notícia de que decidiu publicar os diários que foram escritos a próprio punho pelo autor. No caso de Lúcio, que era poeta, a escrita fazia parte de sua profissão e ele afirma: “Não estou escrevendo uma novela. Apenas desejo fazer uma exposição clara dos fatos” (SÁ-CARNEIRO, 1968, p.17).

Por questões conceituais e a fim de didatizar os conceitos, assumimos estarmos diante de duas **autobiografias ficcionais**, de personagens que fundamentalmente não existem. Entretanto, Wayne C. Booth, em seu livro *A Retórica da Ficção* (1980), discute em que medida de fato há o apagamento do autor e quais suas influências para a leitura dos livros de ficção. É claro que, no caso apontado nesse trabalho, existe uma problemática a mais que devemos levar em conta: os dois livros analisados tratam exatamente do *processo* de fazer livros. Silvestre tem seus diários publicados após sua morte e Lúcio decide escrever para provar sua inocência. Tais narradores (e – por que não? – autores) recorrem a um processo de concessão de voz: dão espaço na narrativa para outros personagens e, por conseguinte, modificam o papel interpretativo que nós os leitores podemos fazer de tais obras.

Booth (1980) dissertará sobre o problema de a voz do autor influenciar o texto ficcional: muitos críticos, ele aponta, defendem o apagamento do autor frente ao texto ficcional. Booth, por sua vez, afirma:

Mesmo que eliminemos todos os juízos explícitos, a presença do autor será óbvia sempre que ele entrar ou sair da mente dum personagem – quando “desloca o seu ponto de vista”, como dizemos agora [...] o autor está presente em todos os discursos de qualquer personagem que tenha sido conferido o emblema de credibilidade, seja de que modo for. (p.34-35)

Assim, por mais que se queira retirar totalmente a voz do autor de um texto, existem certas características comuns à ficção que tornam isso simplesmente impossível: o autor possui uma autoridade artificial e apresenta ao leitor apenas aquilo que julga conveniente para influenciar na leitura da narrativa, da mesma

forma que escolhe ou opta por seguir determinado caminho e não outro (BOOTH, 1980)³⁴. Essa voz autoral aparece tanto em Castelo Branco, quanto em Sá-Carneiro.

Nosso foco de análise não reside nos autores reais, empíricos, mas sim nos autores fictícios, que as escrevem dentro do universo da ficção, considerando estarmos diante de duas ficções com traços metalinguísticos, nas quais há discursos que tratam da feitura do próprio livro: dois livros que falam sobre os próprios livros e possuem vozes autorais bem delimitadas, em que o Eu concede voz a um Outro e isso interfere este processo narrativo.

A voz autoral de Silvestre, no entanto, pode vir a se confundir com a voz do Editor da obra: Silvestre opta por apresentar determinados pontos de sua vida que julga importantes. O mesmo ocorre com o Editor que, por diversas vezes, decide complementar a narrativa de Silvestre, justificando a razão de existência de tal publicação. Lúcio, por sua vez, dentro do seu processo de concessão de voz, opta por dar espaço ora a Ricardo, ora a Gervásio: ou seja, como afirma Booth (1980), os demais personagens existem e falam por intermédio do autor da narrativa.

Em *Coração, Cabeça e Estômago*, quando pensamos nesse processo, verificamos que Silvestre, o Eu da narrativa, é que torna possível a existência de todos os demais personagens. O(s) Outro(s): o Editor e Marcolina, só existem, só ganham vida, por intermédio de Silvestre, o Editor só decide publicar as memórias que lhe foram confiadas como herança pois Silvestre existiu e as escreveu. O mesmo ocorre em *A Confissão de Lúcio*, em que Gervásio e Ricardo (ou até mesmo Marta) só existem porque existe Lúcio (O **Eu** autor é que torna possível a existência do **Outro**).

Entretanto, no caso de *Coração, Cabeça e Estômago*, é fundamental tomar nota de que, nos diários de Silvestre, não há menção do Editor, o Eu reinando sozinho e absoluto sem a presença do Outro. Se invertermos tais categorias e passarmos a assumir o Editor como o Eu e Silvestre como o Outro – afinal, tais diários só são publicados, pois o primeiro decidiu fazê-lo – um continuaria a existir somente em função do Outro. No entanto, não é assim que a narrativa nos é

³⁴ A este respeito é bom salientar que o leitor também faz escolhas quando está diante do texto ficcional. Consoante com Eco (2012), temos: “Num texto narrativo, o leitor é obrigado a optar o tempo todo” (p. 12) e “um texto é uma máquina preguiçosa que pede ao leitor para fazer parte de seu trabalho” (p. 55)

apresentada. A voz do Editor se faz presente muitas vezes, pois ele julga necessário interromper a narração do autor Silvestre.

Esse entrecruzamento de vozes, no qual os narradores Silvestre e Lúcio concedem a voz – e assim modificam o processo interpretativo da narrativa – implicam em diferentes desdobramentos que tais obras suscitam ao leitor. Ora, existe uma relação de concessão de voz do **Eu** ao outro em ambas as narrativas por razões que amplificam o potencial das histórias contadas: em *Coração, Cabeça e Estômago*, pode-se inferir tal relação para que haja uma crítica social. Em *A Confissão de Lúcio*, também pode-se inferir a concessão, para que Ricardo também possa confessar e, assim, haver mais vozes a respeito da visualização que estes personagens fazem da sociedade moderna na qual se inserem. Embora em ambos os casos, essa relação surja a partir de um narrador único.

4. 2 A CONFISSÃO DE MARCOLINA E AS CONFISSÕES DE RICARDO.

Nossa terceira questão se refere aos narradores e personagens confessores dos quais estamos diante em nosso trabalho de análise. Chamaremos esta de **questão terceira**. Outra aproximação que encontramos nas duas narrativas reside nas confissões presentes nas mesmas: Marcolina confessa a Silvestre³⁵, Ricardo confessa a Lúcio. Como aponta Foucault (2009), a confissão vem a desempenhar o papel de verdade viva. Portanto, quando Marcolina ou Ricardo confessam, nem Silvestre, nem Lúcio colocam em dúvida seus dois relatos. Pelo contrário, ambos os narradores escutam e dão todo o crédito necessário para que não se duvide da veracidade do relato.

Sobre esta questão é bom tomar nota que:

Muitas pessoas diriam precipitadamente que o próprio sujeito é a fonte mais fidedigna para contar o que viveu, que decisões tomou, que segredos escondeu ao longo da vida, em suma, ninguém melhor do que eu mesmo para saber quem sou, ou em quem me tornei. Os que assim pensam, pressupõe que haja uma verdade atingível sobre o EU, e que o portado dessa verdade seja o próprio sujeito. Não se dão conta que “as lembranças do que eu vivi” não são “aquilo que eu vivi, mas apenas uma construção que foi tomada por verdade e cuja “verdade última” nunca será descoberta. (LUZ, 2009, p. 124)

³⁵ O próprio Silvestre também narra em tom confessional suas memórias.

De fato, ambos os relatos de Marcolina e Ricardo (e também os de Silvestre e de Lúcio) apresentam-se como construções que, no final das contas, não temos como ter certeza se são verdadeiras ou não, embora o status de discurso confessional nos garanta isso em alguma medida. Dessa forma, estas confissões buscam, de algum modo, justificar a trama pregressa e criar um novo caminho interpretativo, tanto de Silvestre e sua crítica social, quanto de Lúcio e sua relação em crise identitária, fragmentada, dupla em meio a uma sociedade caótica e na qual ele não consegue se encaixar.

Os narradores decidem dar espaço para que esses personagens confessem as lembranças do que viveram, optando por conceder essa voz dentro do texto literário. Em *Coração, Cabeça e Estômago*, a confissão de Marcolina é incentivada e introduzida pelo próprio Silvestre:

- Conta-me a tua história, Marcolina, antes que eu perca a razão, para lhe dar valor. A embriaguez, quando não é insultuoso, é pouco persistente nos sentimentos generosos. Faz—me compadecer de ti e darás à minha vida rumo novo, ou pelo menos uma ideia útil e própria de homem que ainda tem intervalos de encontrar-se na consciência. Tu choraste, quando viste árvores e flores; pediste-me que te deixasse morrer lá em clima entre as fragatas da serra; erraste uma vista, de que se sente morrer de desalento, pela extensão do mar. Quem és tu?, donde caíste até encontrar o primeiro apoio na tua queda sobre o ombro dum homem perdido de razão, que tu recebeste como se encontrasses um teu irmão no despejo e na desgraça? (CASTELO BRANCO, 2003, p.85)

Silvestre conhecera Marcolina por acaso e evitou que ela cometesse suicídio, fazendo questão de enfatizar que estava embriagado. Assim, num encontro ao acaso, percebe que precisa dar voz àquela mulher e que precisa ouvir sua confissão. O encontro ocorre logo depois de Silvestre dedicar o capítulo anterior a Paula – a mulher que o mundo admira –, a qual, fizesse o que fizesse, não sofria nenhuma retaliação por parte da sociedade, o que não era o mesmo que ocorria com Marcolina. Tendo consciência disso, Silvestre permite que ela fale por si só, confessando, inclusive como maneira de desabafar os desesperos que vinha passando.

No capítulo dedicado a Paula, esta toma as atitudes que quer frente à sociedade e simplesmente não tem por que confessar nada a Silvestre. Ela simplesmente pode ir e vir por conta própria, diferentemente de Marcolina. De quem inicialmente, o narrador demonstra-se curioso para conhecê-la, depois se apieda de sua figura e, por fim, se apaixona pela mesma. Silvestre, então, decide cuidar da

moça e leva-a consigo para sua casa na província. Quando está lá, já após a morte de sua mãe, ele comenta como a sociedade – neste caso, as pessoas da província – passaram a enxergá-lo acompanhado de uma mulher como Marcolina:

Marcolina saiu de Lisboa comigo e entrou em minha casa na província. Era já morta minha mãe. Os meus vizinhos scandalizaram-se de me verem em concubinação, e o pároco da freguesia deixou de me visitar, e o boticário proibiu as filhas de me falarem, e o regedor recomendou à mulher que não fizesse conhecimento com a lisboeta, que tinha cara de pecado. (CASTELO BRANCO, 2003, p.110)

Silvestre pouco parece se importar com esse julgamento, mas faz questão de dedicar espaço em suas memórias para falar disso. Mais adiante ele mostra como ela morreu e o carinho que de algum modo imperava entre eles. Inclusive porque, agora, finalmente era correspondido por seu amor, o que não ocorrera com nenhum dos seus interesses amorosos anteriores:

- Agora... e só agora me atrevo a dizer-te que te amei... Deixo-te a eterna lembrança da desgraçada que só à hora da morte se julga digna de ti...
Morreu.
Não posso bem dizer o que senti nessa hora. Morreria uma grande parte do meu ser. Senti o vácuo; era no peito que o sentia. Devia ser o coração, o que vulgarmente se diz coração, que morreria.
É, pois certo, certo que eu amei aquela mulher?
Ó meu Deus e minha consciência! Vós bem vedes com que orgulho e saudade eu digo que sim, que amei!
Amei-a porque era mais pura, mais virgem e mais santa que a outra respeitada do mundo; e porque, em ódio a sociedade, que a desprezada, não posso vingá-la senão amando-a com eterna saudade. (CASTELO BRANCO, 2003 p.111-112)

Silvestre enfatiza que o seu coração teria morrido junto com Marcolina. Não por acaso, esse é o trecho que finaliza a parte do Coração na narrativa de Camilo. Na sequência, inicia-se a parte dedicada à Cabeça. A sociedade aparece mais uma vez personificada, e Silvestre a desafia quando declara seu amor a Marcolina. Parece que, após a morte da amada, essa é uma forma de vingar aquela mulher tão desprezada pela mesma sociedade. O narrador, inclusive, a enaltece como “mais pura, mais virgem e mais santa que a outra respeitada do mundo” (CASTELO BRANCO, 2003, p.112), comparando-a a Paula.

Aqui, conseguimos entender porque Silvestre julga importante conceder voz a Marcolina: se não fosse por ele, ela jamais teria o espaço que teve na narrativa para

poder prestar suas confissões e dificuldades frente à sociedade que tanto a desprezava, diferentemente de Paula.

Já em relação a *A Confissão de Lúcio*, no segundo capítulo desta pesquisa, propusemos o seguinte questionamento: trata-se da confissão de Lúcio ou tratam-se das confissões de Ricardo? Questionamento este que pode ser respondido da seguinte forma: sim e não.

Sim, pois ambos confessam, cada qual a seu tempo narrativo, sendo que Ricardo somente confessa porque Lúcio lhe dá a oportunidade. Não, porque essa é uma narrativa muito direta e contundente em relação à voz narrativa: Lúcio – e somente ele – confessa. Sua confissão se faz necessária à narrativa, visto que ele tem uma motivação muito bem explicitada desde o início. Embora haja as confissões de Ricardo em meio à grande confissão de Lúcio, conforme exemplificamos, todas elas são sempre demonstradas pelo filtro que o protagonista faz das falas do amigo ao leitor.

Diferentemente de *Coração, Cabeça e Estômago*, aqui não há a necessidade exterior a se dar voz: Ricardo não é desprezado pela sociedade, pelo menos não da mesma forma que Marcolina. Ao contrário, ele é um poeta conhecido em alguma medida, artista e intelectual. Ricardo confessa a Lúcio porque ambos são amigos e - diferentemente de Silvestre e Marcolina - não se conhecem ao acaso: Gervásio os apresenta, e o narrador já o admirava por sua arte:

Falei-lhe da sua obra, que admirava, e êle contou-me que lera o meu volume de novelas e que, sobretudo, lhe interessara o conto chamado João Tortura. Esta opinião não só me lisonjeou, como mais me fêz simpatizar com o poeta, adivinhando nêle uma natureza que compreenderia um pouco a minha alma [...] Brilhantíssima aliás a conversa do artista, além de insinuante, e pela primeira vez eu vi Gervásio calar-se (SÁ-CARNEIRO, 1968, p. 33)

O espaço que Lúcio dedicará páginas seguintes para relatar as confissões de Ricardo surge exatamente por conta dessa admiração inicial entre ambos, não simplesmente por curiosidade ou por piedade, como foi o caso de Silvestre e Marcolina. Ambos simpatizam um com o outro logo de início, encontrando muitos interesses em comum, considerando, inclusive, a atitude dos dois para com a sociedade. Diferentemente de Silvestre, inicialmente movido pela curiosidade, incentivando que Marcolina fale e confesse a sua vida, Lúcio escuta as confissões

de Ricardo, que surgem dentro do contexto das conversas entre ambos ao longo da trama:

Pintando-me a sua angústia, Ricardo de Loureiro fazia perturbadoras confidências, tinha imagens estranhas
 - Ah! meu caro Lúcio, acredite-me! Nada me encanta já, tudo me aborrece, me nauseia. Os meus próprios raros entusiasmos, se me lembro deles, logo me esvaem – pois, ao medi-los, encontro-os tão mesquinhos, tão de pacotilha... Quere saber? Outrora, à noite, no meu leito, antes de dormir, eu punha-me a divagar. E era feliz por momentos, entressonhando a glória, o amor, os êxtases... Mas hoje já não sei com que sonhos me robustecer, Acastelei os maiores... eles próprios me fartaram: são sempre os mesmos – e é impossível achar outros... (SÁ-CARNEIRO, 1968, p.47)

A primeira das muitas confissões de Ricardo gira exatamente em torno do fato de ele não conseguir se encaixar na sociedade da qual faz parte. Já no caso de Marcolina, além de ela não conseguir se encaixar, a sociedade a repele, o que não ocorre com Ricardo. Todavia estamos diante de dois personagens que podem ser considerados como fora do lugar no contexto social em que estão inseridos.

Ambas as confissões são motivadas através de uma possível personificação de todos os “fora de lugar” das sociedades presentes nas obras, seja Marcolina em referência à classe burguesa, seja Ricardo em relação à sociedade moderna. Para Marcolina, existe a figura de Silvestre, que a escuta e lhe dá amor, servindo de alento em meio a uma vida de incomensuráveis dificuldades. Já para Ricardo, as agruras da vida não têm solução: a amizade e o carinho de Lúcio parecem não ser o suficiente, daí a necessidade de recorrer à criação de um duplo como Marta, a fim de poder ceder a seus impulsos e experimentar o afeto que não poderia sem essa criação.

Marcolina confessa a Silvestre as dificuldades de sua vida, sempre de forma episódica. Inicialmente, fala da infância, narrando os fatores externos a ela e contando como as pessoas agiam transitando ao seu redor. Nunca, porém, relata as suas dificuldades e os seus pensamentos íntimos:

“Nasci no dia em que meu pai morreu nas linhas de Lisboa. Tenho dezoito anos. Meu pai foi empregado na tesouraria, onde ganhava parava levar a vida com abundância. [...]
 “Minha mãe ficou muito nova e bonita: mas quase pobre. As economias que meu pai deixara daria escassamente a subsistência dum ano. Ouvi dizer que a casa estava trastejada com luxo, em que meu pai se esmerava, por ter sido criado no paço, onde meu avô era cirurgião.[...]
“Lembro-me da minha infância dos seis anos em diante, e dos meus irmãos, que já era dois, filhos do meu padrasto; e, quando eu tinha dez

anos, já éramos seis irmãos, todos meninas. (CASTELO BRANCO, 2003, p. 24, grifo nosso).

Antes de falar de si, enquanto confessa, Marcolina faz remissão a outras pessoas, num movimento de fora para dentro, se colocando em segundo plano. Ao contar do seu nascimento, revela que seu pai morreu no mesmo dia. Quando relembra a infância, anuncia a existência de suas irmãs. Todavia, o que sente e como pensa parece não importar. Ela então narra quando foi vendida por sua mãe a um Barão, sempre relegada às decisões dos outros e raramente dona de seus próprios atos:

“Faltou-me o ânimo para continuar; mas, instada pelo barão, e com a odiosa imagem de minha mãe a instigar-me, cobrei forças e pude dizer-lhe que me tirasse da companhia de minha mãe e se compadecesse do meu infortúnio. ‘Agora mesmo’, disse ele. E saiu da sala entrar noutra, onde mandou chamar minha mãe. Soube, depois, que nesta ocasião se realizou o contrato, com muita generosidade da parte dele no pagamento e pronta anuência dela no separarmo-nos. **Neste intervalo, chorei com saudades da minha irmãzinha mais nova, que tinha cinco anos e era linda como um anjo.**

(CASTELO BRANCO, 2003, p. 91, grifo nosso).

Marcolina é simplesmente levada pelas circunstâncias da vida e das escolhas de sua mãe a se relacionar com o Barão. Ela poucas vezes decide os rumos do que acontece consigo e externaliza isso em suas confissões a Silvestre, que a escuta sem emitir julgamentos nem preconceitos. Ela narra que foi forçada pela mãe, e logo anuncia a venda, no entanto, é num intervalo pequeno que ela se permite chorar e sentir saudades da irmã, justamente quando o Barão paga sua mãe.

No caso de Ricardo, as confissões ocorrem de forma inversa: ele fala de dentro para fora. Lúcio escuta as confissões tal qual Silvestre: sem julgar, o que é de vital importância, pois em ambas as obras há um espaço considerável para que esses personagens confessem. Ricardo – da mesma forma que Marcolina – confia em seu ouvinte e, distintamente dela, narra o mais profundo de seu íntimo, para então desabafar sobre sua relação com a sociedade:

- Ah! meu caro Lúcio, acredite-me! Nada me encanta já; tudo me aborrece, me nojeira. Os meus próprios raros entusiasmos, se me lembro deles, logo se me esvaem – pois, ao medi-los, encontrou-os tão mesquinhos, tão de pacotilha... Quere saber? Outrora, à noite, no meu leito antes de dormir, eu punha-me a divagar. E era feliz por momentos, entressonhando a glória, o amor, os êxtases... [...]

- Ah, quantas vezes isolado em grupos de conhecidos banais, eu não invejei os meus camaradas... **Lembro-me tanto de certo jantar no Leão de**

Ouro... numa noite chuvosa de Dezembro... Acompanhavam-me, dois actores e um dramaturgo. Sabe? O Roberto Dávila, o Carlos Mota, o Álvares Sezimbra... Eu diligenciara, num esforço, descer até eles. Por último, consegui iludir-me. Fui feliz, instantes, creia. (SÁ-CARNEIRO, 1968, p.47-59, grifo nosso).

Quando confessa a Lúcio a sua relação com o mundo, Ricardo sempre começa inicialmente falando de si, ao contrário da maneira de Marcolina. Essa é a principal diferença entre esses personagens confessores: enquanto Marcolina confessa sempre deixando de lado os sentimentos pessoais, sua individualidade passa ao largo de suas confissões. Ricardo, por sua vez, os coloca em primeiro plano, sendo o seu íntimo o que interessa, num movimento de dentro para fora. No caso de Marcolina ocorre o contrário: suas relações sociais aparecem em primeiro plano, interferindo a sua individualidade.

4. 3 O TERCEIRO VÉRTICE: LÚCIO-RICARDO-GERVÁSIO & SILVESTRE-MARCOLINA-EDITOR

A quarta questão (nomeada **questão quarta**) trata do terceiro vértice narrativo, ponto em comum entre as duas narrativas. Salientamos que já tratamos desta questão ao final dos capítulos dois e três, e agora nos dedicamos a averiguar esta questão de forma comparada. Inicialmente, apresentamos um questionamento: O terceiro vértice de ambas as narrativas também é confessor?

Antes de responder a essa questão, é necessário entender que o terceiro vértice é um elo muito importante – cada qual, para cada narrativa – que une e justifica ambas as tramas. No caso do Editor, seu papel é relevante no encaminhamento narrativo e na crítica social apresentada. No caso de Gervásio, é ele quem liga o protagonista ao amigo Ricardo e é ele quem inicialmente introduz as primeiras discussões sobre arte – e tudo o que a cerca - presentes na narrativa:

Pois Gervásio partia do princípio de que o artista não se revelava pelas suas obras, mas sim, unicamente, pela sua personalidade. Queria dizer: ao escultor, no fundo, pouco importava a obra de um artista. Exigia-lhe porém que fosse interessante, genial, no seu aspecto físico, na sua maneira de ser – no seu modo exterior, numa palavra:
- Porque isto, meu amigo, de se se chamar artista, de se chamar homem de génio, e que é vulgar na sua conversa, nas suas opiniões – não está certo; não é justo nem admissível. (SÁ-CARNEIRO, 1986, p. 29)

Gervásio é aquele que muito tem a dizer e – conforme vimos no capítulo dois – que não enxerga com grandes problemas a questão homossexual da americana e suas duas amantes. Muito pelo contrário, ele confessa: “Sou todo ternura por eles. Sinto tantas afinidades com essas criaturas... como também sinto com os pederastas... com as prostitutas...” (SÁ-CARNEIRO, 1968, p. 28).

Nesse sentido, voltando à pergunta sobre o terceiro vértice ser confessor, assumimos que no caso de Gervásio, sim, estamos diante de um personagem confessor, assim como Ricardo e Lúcio.

Já no que concerne à figura do Editor, o terceiro vértice de *Coração, Cabeça e Estômago*, claramente distinto de Gervásio, não se trata de um personagem confessor. No preâmbulo da narrativa, ele dirá:

Os manuscritos de Silvestre careciam de ser adulterados para merecerem a qualificação de romance. É coisa que eu não faria, se pudesse. Acho aqui em páginas correntemente numeradas sucesso sem ligação nem contingência. Umas histórias em princípio, outras que começam, pelo fim, e outra que não tem fim nem princípio. Pode ser que eu, alguma vez, em notas, elucide as escuridades do texto, ou ajunte às histórias incompletas a catástrofe, que sucedeu em tempo que o meu amigo se retirara da sociedade. (CASTELO BRANCO, 2003, p. 10)

Desse modo, o papel do Editor é o de guia do leitor, resolvendo questões que a narrativa poderia suscitar, transformando, adulterando, modificando os diários de Silvestre para torná-los mais palatáveis ao público. Portanto, seu papel difere e muito do de Gervásio Vila-Nova. A presença de um terceiro elemento, porém, com funções de modificar ambas as narrativas também acabam por aproximá-las, ainda que com vários distanciamentos, conforme pretendemos esboçar aqui.

O Editor é quem traz as memórias de Silvestre a público. É o único herdeiro de seus papéis e faz questão de deixar claro que o conhecia muito bem, sendo ele quem, no final da narrativa, nos informa o que aconteceu com o protagonista e como se deu sua morte. Ele serve também como ferramenta narrativa – conforme explorado no capítulo dois de nossa análise - para ironizar e abrandar as críticas que a obra faz à classe burguesa. Seus comentários explicam a narrativa e resolvem lacunas que os diários de Silvestre deixaram ao leitor:

Quão melhor lhe fora pedir ele à a sociedade que lhe rasgasse de novo as cicatrizes e instilasse nelas o veneno que transpira depois de vociferações eloquentes na comédia, no poema e no romance! Ao menos, aquele brilhante astro, afogado no charco do estômago, irradiaria como tantos

outros infelizes em volta da região intangível da felicidade, e o mundo, que o crucificara, seria depois o primeiro a apregoá-lo grande [...]

Silvestre acompanhou-me aos banhos de Póvoa e já vinha com todos os sintomas de caquexia, resultante da imobilidade e cansaço das molas digestivas. [...]

Poucos meses depois, recebi da mão de um almocreve uma chapeleira de couro repleta de embrulhos, que me enviava a Sra. D. Tomásia, e uma carta do sargento-mor asseverando-me que seu genro morrera como um passarinho – a morte do justo; com a diferença que não ajustou contas com os credores, para quem a salvação de meu amigo é coisa muito duvidosa...

(CASTELO BRANCO, 2003, p. 220-221).

A ironia presente na fala do Editor ajuda a entender o seu papel narrativo: ele faz questão de ressaltar aos leitores que Silvestre morreu envolto em dívidas e que, após sua jornada dedicando-se ao Estômago, foi exatamente por conta desta que veio a falecer. São informações às quais o leitor não teria acesso, não fosse a figura do Editor da obra, que sabe mais do que aquele que seria o protagonista. No caso desta narrativa, a morte de Silvestre não o perdoa de seus atos: ao contrário, ele deixou credores e isso mancha sua reputação para sempre. No início da trama, o Editor espera que, à chegada da décima edição das memórias de Silvestre, possa finalmente pagar os credores. Ele faz, no entanto, em tom irônico, o mesmo tom que assume por toda a narrativa: “Fiz um cálculo aproximado, que me anima a asseverar aos credores de Silvestre da Silva que hão de ser plenamente pagos” (CASTELO BRANCO, 2003, p. 7)

O papel deste terceiro vértice narrativo, no caso do Editor, é dar a uniformidade que a obra – uma junção de papéis escritos à mão – não teria sem sua intervenção. No caso de Gervásio, este vértice existe para unir personagens da trama e, inicialmente, apresentar o mundo das artes, que é crucial para a história, afinal, Ricardo e Lúcio são artistas:

Tinha muitas relações no meio artístico o meu amigo.

Literatos, pintores, músicos, de todos os países. [...]

- Você conhece? Ricardo de Loureiro, o poeta das Brasas...

Que nunca lhe falara, que apenas o conhecia de vista e, sobretudo, que admirava intensamente a sua obra. [...]

Depois de muito conversar sobre teatro e de Gervásio ter proclamado que os actores [...] não passavam de meros cabotinos, de meros intelectuais que aprendiam os seus papéis, e de garantir – “creiam os meus amigos que é assim” – que a verdadeira arte apenas existia entre os saltimbancos; êsses saltimbancos que eram um dos seus estribilhos e sobre os quais, na noite em que nos encontrámos em Paris, logo me narrara, em confiança, uma história tétrica: o seu rapto por uma companhia de pelotiqueiros, quando tinha dois anos e os pais o haviam mandado, barbaramente, para uma ama da Serra da Estrêla, mulher de um oleiro, do qual, sem dúvida, êle herdara a sua tendência para a escultura e de quem, na verdade, devido a uma troca de berços, era até muito possível que fosse filho – a conversa

deslizou, não sei como, para a voluptuosidade na arte. (SÁ-CARNEIRO, 1968, p. 21-25)

Diferentemente do Editor, Gervásio não aparece com tanta frequência na narrativa, o que não significa que sua presença seja menos importante. Mais à frente, o convívio dele com Lúcio cessa, justamente após o terceiro vértice narrativo os ter unido, iniciando-se aí a amizade de ambos. Sem Gervásio – conforme apontamos ao final do capítulo dois – Lúcio e Ricardo não se aproximariam. Percebe-se que há uma espécie de substituição: sai Gervásio e entra Ricardo no convívio com Lúcio, como se um, de fato, preenchesse o lugar deixado por outro:

As minhas conversas com Ricardo – pormenor interessante – foram logo, desde o início, bem mais conversas de alma, do que simples conversas de intelectuais [...]
Outras vezes também, Ricardo surgia-me com revelações estrambóticas que lembravam um pouco os snobismos de Vila-Nova. Porém, nêle, eu sabia que tudo isso era verdadeiro, sentido. (SÁ-CARNEIRO, 1968, p. 46-50)

Lúcio os compara e, assim, retira Gervásio da história. A presença desse terceiro vértice – estabelecendo uma relação trina de personagens no centro da história – é um ponto de aproximação interessante das narrativas analisadas. Evidentemente há diferenças na presença desses personagens, mas não podemos ignorar a sua importância e, tampouco, o papel fundamental que possuem para o caminho narrativo que ambas as tramas percorrem. Analisá-los significa iluminar uma parte importante da compreensão que os leitores podem ter das obras aqui discutidas, e confirma mais um ponto em comum que precisa ser levado em conta nesta pesquisa.

Estamos, então, perante narradores que escrevem a verdade, uma verdade ficcional, ficcionalizando suas vidas. São autores ficcionais que exprimem a verdade por intermédio da confissão de seus relatos. Eles utilizam o recurso narrativo da concessão de voz, conforme pretendemos explicitar, transferindo essa produção de verdade ao personagem a quem concedem voz. Se lermos essas obras à luz das teorias foucaultianas a respeito da confissão, conforme fizemos ao longo de nossa análise, temos mais uma razão para julgar que os autores estão sendo verdadeiros. Conforme exploramos nos capítulos anteriores, o simples fato de serem textos tidos como confessionais, carregam consigo a noção de verdade, ainda que no mundo da ficção.

Esse discurso “verdadeiro” é efetuado por um narrador/autor. Silvestre e Lúcio possuem as marcas autorais que justificam sua presença nos textos que escrevem, são **o(s) Eu(s)** presentes em cada narrativa e só existem enquanto na sua relação com **o(s) Outros(s)**.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este foi um trabalho de literatura comparada: isto é, um trabalho centrado na análise de duas obras em contraponto. Esta análise se apresentou dessa forma por ser enriquecedor, do ponto de vista metodológico, propor a aproximação de dois autores, aparentemente distintos, seja temporalmente, seja considerando a estética a que ambos se filiavam. Grosso modo, o que pretendíamos mostrar é que há semelhanças e diferenças entre eles, do ponto de vista do assunto tratado por ambos e das técnicas estilísticas utilizadas na composição de suas ficções.

O processo de concessão de voz é uma ferramenta narrativa poderosa que ambos os autores utilizam com sabedoria. No caso de Camilo, a concessão de voz que Silvestre – homem, burguês – dá a Marcolina pretende instituir uma crítica muito bem fundamentada à classe burguesa do século XIX. Ora, só mesmo através de outro personagem, alguém como Silvestre, que gozava das benesses da sociedade, que alguém fora do lugar como Marcolina poderia ter a voz que precisa ecoar em alguma medida, pois esta mulher está à margem de uma sociedade cruel e elitista e simplesmente não pode fazer parte da mesma, e o livro problematiza essa questão.

Contudo, a genialidade por detrás da obra camiliana apresenta Silvestre como um personagem de várias camadas. Ele não é simplesmente má pessoa e tampouco é bom. Trata-se de um personagem estritamente humanizado, imerso em questões pessoais e um retrato fiel de uma sociedade problemática: como fora a sociedade moderna burguesa do século XIX em Portugal. Coroando a história, a figura do Editor surge como uma terceira voz, capaz de, inclusive, saber mais do que o próprio protagonista. No entanto, essa é apenas uma ferramenta estilística, pois Camilo não poderia simplesmente criticar a classe burguesa, sem tomar o devido cuidado, afinal essa mesma classe criticada consumia sua literatura.

Interessante perceber que a crítica à obra de Camilo, conforme vimos, apresenta um autor que estaria pouco preocupado com a questão social, um escritor voltado a venda de seus romances. É bem verdade que Camilo vivia de sua escrita, tanto que é um dos autores em língua portuguesa com uma vasta produção e atento ao mercado consumidor, o que não significa que sua literatura seja menos prestigiada por causa disso. Em nosso capítulo de análise da obra *Coração, Cabeça e Estômago*, discordamos do autor em sua posição irônica a respeito dessa não ser uma de suas melhores obras. Portanto, nossa pesquisa busca ir além, procurando

demonstrar a partir da análise o quanto acreditamos que esta é sim uma obra de qualidades literárias. O uso da ironia, dos recursos possíveis dentro do gênero romance, a mistura de confissão e ficção, o processo de concessão de voz, que dá espaço a quem não teria: todas essas são razões para afirmarmos que este livro é, dentro da vasta produção camiliana, instigante e, de certa forma, inovador.

A razão pela qual existe uma concessão de voz na obra de Mário de Sá-Carneiro é diferente, e procuramos demonstrar o porquê. Lúcio confessa e ao fazer isso dá espaço, concedendo a voz a Ricardo, que também confessa. Quando indagamos de quem são as confissões, pretendemos estabelecer que existe um duplo de saída e que a relação eu x outro é necessária para o encaminhamento narrativo. Fato que também ocorre na obra de Camilo, e que foi um dos processos basilares de nossa análise. Recorrendo à teoria de Levinas (1980), procuramos esmiuçar a relação eu *versus* outro presente nas obras, de maneira a entender que esse espaço concedido dentro desta relação modifica a leitura que fazemos das narrativas. Isto é importante, pois estamos diante de dois livros que representam uma sociedade em constante mudança e transformação: a sociedade do século XIX. Nos deparamos com personagens que, de alguma forma, refletem dramas existenciais de sua época e podem vir a desempenhar um processo reflexivo nos leitores, inclusive nos leitores contemporâneos de 2020. Enxergamos neles – com considerável distância temporal – ecos do mundo atual.

A *Confissão de Lúcio* é um livro quase impossível de se ficar indiferente quando se lê. Em nossa análise apresentamos uma possível hipótese de leitura, que não pretende ser única, nem tampouco redutora. Enxergamos que Ricardo e Marta são a mesma pessoa, visto que, no contexto em que a obra se apresenta, este não poderia ceder aos impulsos de seus desejos pelo amigo, daí transmutar-se na esposa para poder viver plenamente. Diferentemente do que ocorre com Silvestre, o qual sim cede a todos os seus impulsos e vive a vida da maneira que bem entende, a princípio. Silvestre, como Ricardo, é um homem que vive numa sociedade que o julga e cerceia, cheia de preceitos, regras e convenções sociais que, se não respeitadas, agem para que ambos se sintam enquadrados e se encaixem.

Em nosso capítulo quatro apresentamos quatro questões que fazem parte da análise aqui proposta: **a questão primeira** se referiria a esse processo de concessão de voz do eu ao outro – a questão basilar desta pesquisa – e suas implicações para a leitura das obras; **a questão segunda** buscava problematizar

uma classificação possível destas obras: o romance autobiográfico e sua relação com a voz do autor. Perguntávamo-nos, recorrendo a Wayne C. Booth (1980): em que medida há um apagamento total de um autor de um texto? A resposta é que não há, e analisando os autores ficcionais (Silvestre e Lúcio) estávamos diante de narradores que, em alguma medida, haviam deixado sua marca autoral no texto ficcional. Já as **questões terceira e quarta** se referem à confissão e ao terceiro vértice narrativo, respectivamente.

Muito se fala sobre a verdade do texto ficcional, e procuramos, recorrendo às teorias foucaultianas, mostrar que a confissão – **a questão terceira** - é um processo muito válido de produção de verdade. Silvestre confessa, Marcolina confessa, Ricardo e Lúcio confessam. Por esse motivo, acreditamos neles, mesmo que seus relatos possam ser colocados em dúvida. Como estão amparados pelo status ficcional da confissão, dizem a verdade e, se o fazem, isso por si só nos faz crer que devemos acreditar neles, desse modo, se comportam como uma representação das sociedades em que estão inseridos, não mentiriam sobre seu funcionamento ou sobre o papel que viessem a desempenhar.

Analisamos a confissão de Marcolina, buscando perceber que o personagem sempre se coloca em segundo plano quando confessa, e nos perguntamos de quem seriam as confissões em *A Confissão de Lúcio*: de Lúcio ou de Ricardo? A resposta mais satisfatória é que são de ambos, ou que há uma grande confissão de Lúcio – o protagonista, que quer provar sua inocência – e, dentro dessa confissão, Ricardo confidencia o mais íntimo e desesperado de sua vida. Também alertamos para o fato de que o próprio Silvestre também ter um discurso confessor dentro de suas memórias.

O terceiro vértice – outro ponto em comum entre as obras, nossa **questão quarta**, é o encaixe perfeito para o estudo que apresentamos: este terceiro vértice tem importância em ambas as narrativas. O Editor ajuda a criar a ambiguidade que o texto de Camilo precisa para criticar a sociedade, sendo um terceiro vértice que está um grau acima do texto literário, funcionando como um elemento extraliterário do enredo. Justamente por isso, sabe mais que o próprio Silvestre e torna possível que os tais manuscritos que herdou se transformem em romance. Gervásio, ao contrário, está imerso no enredo: é ele quem une os personagens, sendo o elo entre o eu e o outro narrativo. Sem ele, Lúcio não conheceria Ricardo, não criaria uma amizade com o mesmo e não teria tido um romance com Marta – o duplo de Ricardo. Nossa

análise premia a questão do vértice narrativo, pois acreditamos que ela é, além de um grande ponto em comum nas narrativas, uma maneira que os autores encontram de poder trabalhar os assuntos que pretendem. Gervásio age com naturalidade frente ao caso homossexual da americana, criando assim uma atmosfera possível para que a obra trate desse assunto. O Editor, com seu discurso ambíguo, ajuda a suavizar, ao mesmo tempo em que enaltece, as críticas que a narrativa faz à burguesia. Nossa análise também se perguntou se os dois vértices seriam confessores – tais quais os demais personagens das narrativas – e a resposta é que Gervásio sim, mas o Editor não.

Esses são caminhos narrativos que enriquecem a leitura das obras analisadas, com narradores em primeira pessoa que concedem a voz, cada qual por sua razão, aos personagens (a relação Eu e Outro), pois esse fato interfere na interpretação das histórias. O que buscamos em nossa análise foi chamar essas duas tramas de romances autobiográficos, com base nas proposições de Northrop Frye (2014) e Philippe Lejeune (2014). Também utilizamos a tipologia de Norman Friedman (1965), conceituando as narrativas e determinando os tipos de narradores presentes em cada uma. O próprio Lejeune (2014), quando tenta diferenciar o romance autobiográfico da autobiografia, deixa claro que na análise do texto a diferença entre um termo e outro é somente vocabular, pois o romance autobiográfico pertence aos textos da esfera ficcional, tal qual os textos analisados em nossa pesquisa.

Esse processo de concessão de voz modifica a leitura que fazemos dos textos literários; no texto de Camilo, há o processo de concessão de voz, necessário para que haja uma crítica e lugar de fala cedido a uma personagem que somente o tem enquanto neste processo de concessão. Já no texto de Sá-Carneiro, o processo de concessão de voz ocorre devido à existência do duplo, que modifica a narrativa e confirma o aspecto de dualidade social que a obra pretende representar. A relação desses personagens, o(s) Eu(s) (Silvestre e Lúcio) e o(s) Outro(s) (Marcolina e Ricardo), só ocorre, pois um depende da existência do outro para existir.

REFERÊNCIAS

ALCARAZ, Rita de Cássia Moser. **O Depuramento das percepções: Uma Leitura de A Confissão de Lúcio e o Retrato de Dorian Gray**. 2005. 130 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005. Disponível em: <<https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/8449/rita.pdf?sequence=1&isAllo wed=y>>. Acesso em: 20 jan. 2020.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é solido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

BOTTH, Wayne C. **A Retórica da Ficção**. Lisboa: Arcádia. 1980.

BURCKHART, Thiago. **Alteridade é colocar-se no lugar do mais fraco**. 2016. Disponível em: <<http://www.justificando.com/2016/06/30/alteridade-e-colocar-se-no-lugar-do-mais-fraco/>>. Acesso em: 30 jul. 2019.

CABRAL, Eunice. **Prefácio**. In: CASTELO BRANCO, Camilo. *Coração, Cabeça e Estômago*. Lisboa: Caixotim. 2008. p. 7-31.

CASTELO BRANCO, Camilo **Coração, Cabeça e Estômago**. Lisboa: Publicações Europa-américa, 1862. Versão disponível em domínio público. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&o_obra=1781> Acesso em 10 dez 2018.

CASTELO BRANCO, Camilo. **Coração, Cabeça e Estômago**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

COELHO, Jacinto do Prado. **A Letra e o Leitor**. Lisboa: Moraes Editoras, 1977.

CRUZ, Maria Antonieta. **Olhares sobre o Portugal do Século XIX**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2012.

DREYFUS, Hubert L.; RABINOW, Paul. **Michel Foucault Uma trajetória filosófica: Para além do estruturalismo e da hermenêutica**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. Tradução de Vera Portocarrero e Gilda Gomes Carneiro.

ECO, Umberto. **Seis Passeios Pelos Bosques da Ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

FERREIRA, Geraldo da Aparecida. **"Memórias Póstumas de Brás Cubas" e "Coração, Cabeça e Estômago" - Machado de Assis e Camilo Castelo Branco: leitores e críticos do romantismo**. 2007. 103 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-25022008-104648/pt-br.php>>. Acesso em: 20 jan. 2020.

FERREIRA, Joaquim. **História da Literatura Portuguesa**. Porto: Editorial Domingos Barreira, 1954.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade 1: A Vontade de Saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

_____. **História da Sexualidade 2: O uso dos prazeres**. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

_____. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2007.

_____. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. 37. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

FRANCHETTI, Paulo. **Apresentação** In: CASTELO BRANCO, Camilo. **Coração, Cabeça e Estômago**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FRIEDMAN, Norman. **O Ponto de Vista na Ficção (1965)**. Revista Usp, São Paulo, n. 0, p.166-182, mar. 2002. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33195/35933>>. Acesso em: 11 maio 2016.

FRYE, Northrop. **Anatomia da Crítica: Quatro Ensaio**s. São Paulo: Realizações, 2014.

GALHOZ, Maria Aliete. **O Momento Poético do Orpheu**. Lisboa: Ática, 1958.

_____. **Mário de Sá-Carneiro**. Lisboa: Editorial Presença. 1963.

GAY, Peter. **O século de Schnitzler. A formação de cultura da classe média**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. **Modernismo o fascínio da heresia. De Baudelaire a Beckett e mais um pouco**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GENETTE, Gérard. Palimpsestes. **La littérature au second degré**. Paris: Seuil. 1982 apud ARAUJO, Rodrigo da Costa. **De textos e paratextos: Resenha de "Paratextos editoriais" de Gerard Genette**. Palimpsesto, Rio de Janeiro, v. 10, n. 9, p.1-5, out. 2010. Disponível em: <http://www.pglettras.uerj.br/palimpsesto/num10/resenhas/palimpsesto10_resenhas01.pdf>. Acesso em: 25 jul. 2018.

HALL, Stuart. **A identidade cultural da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 2014. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves.

HOBBSBAWN, Eric. J. **A Era do Capital 1848-1875**. São Paulo/Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

JÚNIOR, José Luiz Foureaux de Souza. Para uma leitura de Mário de Sá-Carneiro. **Revista de C. Humanas**, Viçosa, v. 7, n. 2, p.171-188, dez. 2007. Disponível em: <<https://periodicos.ufv.br/RCH/article/view/3544>>. Acesso em: 20 jan. 2020.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O Foco Narrativo**. São Paulo: Ática, 1997.

LEJEUNE. Philippe. **O Pacto Autobiográfico: De Rousseau à Internet**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LEVINAS, Emmanuel. **Totalidade e Infinito**. Lisboa: Edições 70, 1980. Tradução de José Pinto Ribeiro.

LUZ, Alexander Rezende. Entre a História e a Literatura: A escrita de si em A Confissão de Lúcio. **Emblemas**: Revista do Departamento de História e Ciências Sociais - UFG/CAC, Uberlândia, v. 1, n. 5, p.121-134, 14 fev. 2010. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/emblemas/article/view/11502>>. Acesso em: 20 jan. 2020.

_____. **Identidade e alteridade em A Confissão de Lúcio de Mário de Sá-Carneiro**. 2010. 102 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Teoria Literária, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010. Disponível em: <<http://www.ileel.ufu.br/pplet/wp-content/uploads/2014/08/01-Alexander.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2020.

MENDES, Sandra Magrini Ferreira. Homossexualidade: a concepção de Michel Foucault em contraponto ao conhecimento neurofisiológico do século XXI. **Encontro: Revista de Psicologia**, [s. L.], v., n. 16, p.249-262, out. 2007. Disponível em: <<https://www.pgsskroton.com.br/seer/index.php/renc/article/download/2574/2457>>. Acesso em: 30 jul. 2019.

MICHAELIS. **Michaelis: Moderno Dicionário da Língua Portuguesa**. São Paulo: Melhoramentos, 1998.

MOYSÉS, Tatiana de Fátima Alves. **Camilo Castelo Branco: a moral a serviço das conveniências**. 2011. 144.f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-04022010-102115/pt-br.php>> Acesso em 20 dez 2018.

PAVANELO, Luciene Marie. **Entre o coração e o estômago: o olhar distanciado de Camilo Castelo Branco**. 2008. 122f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-25082009-151642/publico/LUCIENE_MARIE_PAVANELO.pdf> Acesso em 30 abril 2020

QUADROS, Antônio. Introdução IN: SÁ-CARNEIRO, Mário de. **A Confissão de Lúcio**. Lisboa: Europa-América, 1994.

RÉGIO, José. **Ensaio de Interpretação Crítica**. Porto: Brasília Editora, 1980.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. **A Confissão de Lúcio**. Lisboa: Editorial Ática, 1968.

SÁ, Victor. **A subida do poder da burguesia portuguesa**. Revista da Faculdade de Letras Número V. Porto, Universidade do Porto, 1988, p.245-252. Disponível em <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/2111.pdf>> . Acesso em 14 nov. 2015

SAER, Juan José. **O Conceito de ficção**. 2009. Publicado originalmente na Punto da Vista, nº40, Buenos Aires, julho-setembro de 1991. Disponível em: <<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n15.pdf>> Acesso em: 15 janeiro 2020.

SANTOS, Vanessa Suzane Gonçalves dos. **Ideias preliminares sobre o romance: uma leitura dos prefácios camilianos**. 2010, 126f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Letras, Universidade Federal do Pará, Belém, 2014, Disponível em: <<http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/8079>>. Acesso em 20 dez 2018.

SARAIVA, António José, LOPES, Óscar. **História da Literatura Portuguesa**. Lisboa: Porto Editora. 1985

SARAIVA, António José. **História da Literatura Portuguesa**. [S.l.]: Publicações Europa-América, 1949.

SENNET, Richard. **O declínio do Homem Público** – as tiranias da intimidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SILVESTRE, Osvaldo. Modernismo. In: MARTINS, Fernando Cabral. **Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português**. São Paulo: Leya, 2010. p. 472-476.

TELLES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro**, Petrópolis: Vozes, 1999.

TODOROV, T. Mikhail Bakhtin. Le prince dialogique. In: BRANDÃO, Helena Hatshue Nagamine. **Introdução à análise do discurso**. Campinas: Unicamp, 2004.

WATT, Ian. **Mitos do individualismo moderno**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.